

ZOLTÁN ZSÁVOLYA

Textualität und Deutung

Redaktion:
GERALD CHORHERR

ZOLTÁN ZSÁVOLYA
Textualität und Deutung

PHOEBUS
Wien 2007

Inhalt

Alle Rechte vorbehalten, auch die des teilweisen
Nachdrucks und des öffentlichen Vortrags

Umschlaggestaltung: Judit Vincze

Lektorat: Christine Rác

Druck und Bindearbeit: Missionsdruckerei St. Gabriel,
Gabrielerstrasse 171, 2340 Mödling

ISBN 978-3-943629-07-7

Printed in Austria

© 2007 by Zoltán Zsávolya

© 2007 by Phoebus Verlag GmbH, Wien

Die Lyrik der Wende vom

18. zum 19. Jahrhundert

(als Vorstufe zu Lenaus Schaffen). 7

Die „Wiener Sappho“

Gabriele von Baumberg – Leben und Werk 33

1 / Einführung in die Erforschung der Gestalt.. . . . 33

2 / Ein Schicksal zwischen Dichterdasein

und „Hingabe“ 42

3 / Eine Führung im Museum 52

„veralteter“ Gedichte 52

4 / Ausgang.. . . . 64

„Höchster Geist“ und „schönste Seele“

Das Dichterehepaar Baumberg-Batsányi

und die Formen des Bonapartismus in

der Habsburger Monarchie 69

Aktuelle Fragen der (internationalen)

Lukács-Forschung

Stichwörter zu einigen Aspekten 91

★

Der „Realismus“ im dramatischen

Werk von Jura Soyfer

– aufgrund von Originaltexten und auch

Übersetzungen im Ungarischen 127

1 / Einführung 127

2 / Konkrete Fragen nach Realitätsbezügen

einiger Bühnenwerke von Jura Soyfer 133

3 / Schlußbemerkung 147

Der Dramatiker Jura Soyfer und Ungarn

1 / Auf ungarischen Bühnen – bisher 149

2 / Über (allgemeine) Eigenheiten des

(zu auswählenden) Materials 155

3 / Zu „Lechner Edi“

– eine eventuelle Inszenierung des Stückes 160

Nachweise 173

Die Lyrik der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert

(als Vorstufe zu Lenaus Schaffen)

Der ungarische Literaturhistoriker József Turóczi-Trostler vertritt in seiner Lenau-Monographie die Meinung, daß die erste geistige Nahrung des Dichters die österreichische und die deutsche Almanach-Lyrik gewesen seien.¹ Was damit in österreichischer Hinsicht genauer gemeint ist, wurde von ihm im weiteren nicht ausgeführt. Bezeichnend ist jedenfalls, wie der Verfasser einen besonderen Zug der frühen Dichtung, einen gewissen „archaischen Charakter von Lenaus ersten Gedichten“² eben von dieser Tatsache ableitet.

An dieser scheinbar unbedeutenden Stelle – die Behauptung ist nebensächlich, weil sie, wie gesagt, über diese Erwähnung hinaus in der Monographie keine Fortsetzung

1 József Turóczi-Trostler: *Lenau*. Berlin: Rütten und Loening 1961. S. 57.

2 Ebenda.

mehr findet – klingt meines Erachtens eine grundwichtige neue Möglichkeit der Einordnung und Beurteilung des Lenauschen Gesamtschaffens an. Sie impliziert die mindestens symbolhaft vorstellbare Präsenz, ja sogar das Weiterleben einer früheren, noch vor dem Vormärz existierenden und (dennoch) relevanten dichterischen Tradition im lyrischen Werk des „größten und bedeutendsten österreichischen Lyrikers vor der Trias Rilke-Hofmannsthal-Trakl“, ³ wobei man auf einer allgemeineren Ebene auch den Anteil und die Rolle der spezifischen und eigenständigen literarhistorischen Linie im Habsburgerstaat nicht übersehen darf. Ungeachtet dessen, daß man bei dem Begriff „Almanach-Lyrik“ im allgemeinen an spätere Organe zu denken pflegt, schwebt mir hier der *Wienerische*, später *Wiener Musenalmanach* aus dem 18. Jahrhundert vor. Von 1777 bis 1796 in zwanzig Bänden erschienen, kommt diesem – allgemein anerkannt – die Funktion einer Repräsentationsstelle der josephinischen Lyrik zu. Der Almanach ist nicht nur zeittypisch, sondern mit seiner

3 Antal Mádl: *Lenau und die Folgen*. In: A. M.: *Auf Lenaus Spuren. Beiträge zur österreichischen Literatur*. Wien – Budapest: Gemeinschaftsausgabe des Österreichischen Bundesverlages und des Akadémiai Kiadó 1982. S. 202.

hohen Autorenzahl auch eine unerschöpfliche Quelle und repräsentiert die herrschenden zeitgenössischen Bestrebungen. Dieser Dichtung zwischen etwa 1750 und 1800 und auch darüber hinaus wird aber bis heute hinsichtlich der lyrischen Entwicklung in Österreich, die im Laufe des 19. Jahrhunderts und um die Wende ins 20. vor sich ging, keine besondere Bedeutung, ja oft überhaupt keine, beigemessen.

Meine diesbezügliche Stellungnahme kann ich mit einem Satz angeben, der zwischen exakter Wahrheit und Paradoxie steht. Danach ist die Dichtung des Josephinismus und die der unmittelbar darauffolgenden Jahrzehnte (etwa der Napoleonischen Kriege) bis hin zur vorlenauschen Zeit *zwar (noch) nicht bedeutend, aber doch (schon) beachtenswert*. Sie ist wichtig, vor allem als eine entscheidende Vorstufe zu der immanenten österreichischen Lyrik-Entwicklung. Sie stellt in diesem Zusammenhang eine Art „Grundlage“ dar, woraus sich für die Fortsetzung über Landes- und Sprachgrenzen hinaus ein Schlüssel ergibt. In dieser Betrachtungsweise ist die Annahme einer sehr frühen Überlieferung an und für sich noch nicht neu. Bereits Ivar Ivask und auch andere führten die Linie der

österreichischen Dichtung bekanntlich auf den Barock zurück.⁴ Was ich als Novum kennzeichnen möchte, ist die Anerkennung einer Phase des schon weltliterarisch registrierbaren Literaturprozesses in Österreich; einer Phase, die im Sinne des schon Gesagten wesentlich früher – und zwar mit der josephinischen Literaturblüte – einsetzte, als es bisher im allgemeinen aufgefaßt wurde. Am Endpunkt dieser Phase mit gleichzeitigem Neubeginn steht meiner Meinung nach das lyrische Schaffen von Lenau. Denn die erwähnte Überlieferung durchlief in seinem Lebenswerk eine Transformation von solchem Ausmaß, daß sie unter den ursprünglichen Umständen zu existieren aufhörte, obwohl ihre wichtigsten Momente weiterlebten und auch bei Lenau nachweisbar sind. Wie dann von Lenau die Tradition literarhistorisch weitergeleitet werden kann, geht aus verschiedenen, teils auf gewisse Forschungsergebnisse von Turóczi-Trostler basierenden Studien der ungarischen Germanistik überzeugend hervor.⁵ Es besteht nun die Möglichkeit, ein mehr oder minder lückenloses

4 Ivar Ivask: *Das große Erbe*. In: I. I., *Das große Erbe*. Aufsätze zur österreichischen Literatur. Graz und Wien: Stiasny-Verlag 1962.

5 Siehe u. a. Anm. 4.

Kontinuum vor den Leser zu stellen, das die österreichische Lyrik der Neuzeit als eine abgerundete Einheit betrachten läßt. Das zentrale Element in diesem Paradigma bedeutet offensichtlich das lyrische Schaffen von Lenau, das so nicht nur als Anfang für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus für die Jahrhundertwende von Bedeutung ist, sondern dieses Lebenswerk kann auch als Orientierungspunkt hinsichtlich des ihm vorangehenden halben Jahrhunderts untersucht werden.

Es ist nicht eine Quelle, die ohne Vorzeichen, unerwartet aus einer Felsenwand hervorsprudelt; es wird neben den bekannten Größen auch von Bestrebungen kleinerer Gestalten aus der unmittelbaren Nähe mitgeformt. Ich habe mir nicht zum Ziel gesetzt, herauszuarbeiten, ob und inwieweit diese dichterischen Aktivitäten des ausgehenden 18. Jahrhunderts tatsächlich zu unmittelbaren Bausteinen der Lenauschen Weltbetrachtung oder Formwelt geworden sind (das wäre auch wahrscheinlich ein Unternehmen ohne Grenzen), demgegenüber glaube ich eine gemeinsame Attitüde, sogar eine Atmosphäre, bei den Dichtern dieser Epoche registrieren zu können, die ohne Zweifel charakteristisch eigenständig, selbstbewußt österreichisch

ist, und bei manchen Gestalten auch schon vor Lenau höheres Niveau aufweist.

Damit soll nicht der Versuch unternommen werden, künstlerisch unbedingt außerordentlich reiche Gehalte in die josephinische Literatur hineinzuprojizieren. Die Frage nach einer abstrakten und bedeutungsleeren, rein formalen Qualität spielt hier ohnehin kaum eine bestimmende Rolle. Wollte man nun bloß „Lenau und die Folgen“⁶ in organischem Zusammenhang betrachten, auch dann dürfen diese früheren Jahrzehnte nicht vernachlässigt werden. Die Tatsache, daß Lenau keinesfalls für einen Fortsetzer der josephinistisch-aufklärerischen „Gedichtlieferanten“ oder der patriotischen Lyriker zur Zeit Napoleons gehalten werden kann, gilt hier vielleicht als Gegenargument. Das ist wahr. Viel wichtiger ist aber, wäre dagegen einzuwenden, daß er sich immer mehr als Repräsentant einer tieferen, wesentlicheren Überlieferung identifizieren läßt.

An dieser Stelle ist unbedingt nachdrücklich zu betonen, daß der sich auf barocker Basis entwickelte eigenständige Sprachgebrauch und der damit verknüpfte lyrische Formschatz in der österreichischen Literatur meines Erachtens

einen Nährboden bilden, auf dem die Bestrebungen der späteren Epochen, und zwar die des Josephinismus, der patriotischen Kriege und des Vormärz, als aufeinanderfolgende Schichten einer stofflich-ideologischen Innovation ihren Platz finden. Das ist für die Erzeugnisse lyrischen Charakters vor allem auf dem Gebiet des äußeren Gewands charakteristisch, läßt sich im eigentlichen Sinne doch auch hinsichtlich motivischer Ketten nachweisen. Von diesen Motivketten sind vor allem (1) die politisch-patriotische, (2) die damit eng zusammenhängende naturmalerisch-landschaftlyrische und (3) die musisch-musikalische Linie hervorzuheben.

Im weiteren will ich einige anschauliche Beispiele anführen, um aufgrund derer das Vorhandensein einer einheitlichen vorlenauischen Überlieferung der österreichischen Lyrik greifbar zu machen. Schon im voraus muß aber darauf hingewiesen werden, daß dieser Gedanke für mich eher die theoretische Seite betreffend von Wichtigkeit ist. Er mag eine sehr fruchtbare Idee sein, aber die ganze mikrophilologische Untersuchung dieser Hypothese soll nicht unbedingt in einer Forschungsposition durchgeführt werden, deren wichtigstes Objekt die josephinische Dichtung

6 Siehe Anm. 4.

ausmacht. Entsprechend dieser Grundeinstellung muß ich mich vorübergehend damit begnügen, andeutungsweise, jedoch überzeugend, gewisse nicht nur organische, sondern auch funktionale Anknüpfungspunkte zwischen der Lyrik in der josephinischen Blütezeit und der Dichtung des Vormärz in chronologischer Reihenfolge aufzuweisen. Als Ergebnis dieser Ausführungen soll ein Bindeglied entstehen, das die von mir anderswo eingehender untersuchten josephinischen Lyrik-Erscheinungen unmittelbar in den Fluß der später so bedeutend gewordenen österreichischen Lyrik einfügt, ja mittelbar sogar eine Verbindung von Johann Baptist Alxinger zu Hugo von Hofmannsthal ermöglicht. Darüber hinaus kann die so hergestellte Kontinuität weitgehend zu einer gerechteren Einschätzung der selbständigen österreichischen Literaturentwicklung im 18. Jahrhundert, damit zur wesentlichen zeitlichen Erweiterung der ganzen Auffassung von einer in immer größerem Maße eigenständigen österreichischen Literatur beitragen.

Oben habe ich drei Themenkreise als solche stofflichen Linien angegeben, deren Anteil und Rolle in der Überlieferung der österreichischen Lyrik schon von einer

ganz frühen Zeit her sowohl in motivischer Konkretheit als auch in symbolhafter Abstraktheit hervorzuheben sind. Was die ersten zwei Stoffkreise anbelangt, kommen die Übergänge natürlich sehr fließend vor. Staat, Herrscher, Untertan, Kriegsgefahr, Pathos, patriotisches Gefühl, Unzufriedenheit, Kritik, Auseinandersetzung mit dem jeweiligen System, Reformvorstellungen werden in dieser Dichtung in einer so komplizierten und eigenartigen Weise ineinandergewoben, die eine Herausschälung von festen Gedichttypen beinahe völlig unmöglich macht. All das wird räumlich mit den immer anders auftauchenden und vielfach variierten Schauplätzen Österreichs verknüpft. Der Begriff „Vaterland“ nimmt eine so zentrale Stellung ein, daß sich der das dichterische Innere bestimmende Kampf zwischen Realität und Vorstellung, d. h. die Einaander-Durchdringung von Imagination und Wirklichkeit, fast immer für die „wirklichkeitskonkrete“ Betrachtungsweise entscheidet. Man würde die Vollkommenheit der subjektiven Erlebnisdichtung, z. B. der „Schilflieder“, in den Werken dieser Jahrzehnte vergebens suchen, aber nicht nur der wirkliche staatliche Rahmen ist bei ihnen mit dem Lenauschen identisch, selbst die atmosphärische

Heimat dieser Gedichte verrät dem Leser etwas Wichtiges von dem immer gleichen österreichischen Wesen.⁷

So wird zwar im Gedicht „*An die Donau*“ von Blumauer dieser Fluß zwar noch ein „deutscher Strom“ genannt, der Dichter weist aber in diesem Zusammenhang bereits auf eine Gegend hin, wo der Fluß mündet, wo er also „die sieben Arme dem Meer reicht“. Eine solche Akzentuierung kann auf deutschem Sprachgebiet nur in dem südöstlich von Deutschland liegenden Vielvölkerstaat der Habsburger von so großer Bedeutung sein, abgesehen dabei auch von der Tatsache, daß als „deutscher Fluß“ in den Darstellungen von Verfassern aus (dem nördlicheren) Deutschland vor allem der Rhein vorkommt. In der letzten Strophe heißt es:

Drum wohl mir, liebe Donau, daß
Du deutsch und unser bist!

7 Vgl. mit der anders akzentuierten Meinung von Joachim Schondorff. In: *Zeit und Ewigkeit. Tausend Jahre österreichischer Lyrik*. Hrsg. und eing. von Joachim Schondorff. Mit einem Nachwort von Heinz Politzer. 2. völlig bearbeitete und erweiterte Auflage. Düsseldorf: Claassen Verlag 1980. S. 20.

Und dreymal wohl dem Volke, das
An dir sein Urbild liest.⁸

Deutsch und zugleich (?) unser. Dieses „unser“ ist aber ein vielsagendes Wort, das schon zu dieser Zeit mindestens im Unterbewußtsein eine Art Abgrenzung gegenüber dem nördlichen Nachbarn viel verrät. „Gesamtpatriotisch“ könnte man diese Behauptung nur unter solchen Umständen nennen, wenn sie unmittelbar mit der Türkengefahr in Zusammenhang gebracht worden wäre. Davon ist aber in diesem Werk keine Spur. Das so anspruchslose „unser“ impliziert die Annahme der Existenz eines engeren Zusammengehörigkeitsgefühls. Nicht die allgemein und übergreifend verstandene, historisch noch eher abstrakte deutsche Nation ist damit gemeint, sondern etwas anderes, was geographisch sowie geistig bedingt ist. Es formt sich im Südosten des deutschen Sprachbereichs eine (literarische) Kultur heraus, die zwar deutschsprachig ist, von der einige Wurzeln aber – die eben nicht zu vernachlässigen sind –, in

8 Zitiert nach Eugen Thurnher (Hrsg.): *Dichtung aus Österreich. Versepiik und Lyrik*. 2. Teilband: *Lyrik*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1976. S. 214. (Im weiteren DÖ)

eine mittel- und südosteuropäische Frühwelt führen. Und die Thematik dieser Sphäre kristallisiert sich schrittweise zu einem der grundwichtigen Stoffkreise (auch) der (hohen) österreichischen Dichtung. Bei Lenau wird es dann selbstverständlich sein, daß er seine berühmte Figur *Mischka* mal an der *Theiß*, mal an der Marosch agieren läßt.

Inwieweit dieser immer stärker nachweisbare Zug der österreichischen Dichtung im Sinne der Aufklärung schon sehr früh auch mit konkreten historisch-gesellschaftlichen Problemen auf der Ebene einer verfeinerten Empfindlichkeit anders als in anderen Literaturen zusammenhängt, zeigt das folgende Gedicht von Johann Baptist Alxinger. Das „*Lied eines alten Juden*“ kann in dieser Konkretheit und durchdrungen von der Weisheit einer Jahrhunderte währenden Völkergemeinschaft im (oder in der Nähe des) Karpatenbecken(s), nur im Chor der *österreichischen* Aufklärung erklingen. Ein „Christ“, d. h. ein Staatsbürger, wird hier in der zweiten Strophe angesprochen, aber er steht für seine ganze „Gattung“:

Gehört der Jude nicht, wie du,
Dem großen, weisen Gärtner zu,

Der will, daß Blumen gleich um ihn
Religionen keimen, blühn?⁹

Kaum könnte man ein besseres Bild anführen: Die bunte Vielfalt der Blumen, die das komplizierte Nebeneinander von Religionen und Völkern veranschaulichen sollen, ist eine vollkommene Artikulation der einmalig-eigenartigen Situation des Vielvölkerstaates.¹⁰

In anderen Gedichten hüllt die Vegetation den Boden der Heimat völlig ein, und in diesem Gewebe finden die verschiedensten Heimatserscheinungen ihren Platz. Die Heimat ist eigentlich in dieser reichen Urwelt zu suchen. Unter den zukünftigen Erscheinungen der österreichischen Lyrik findet man Beispiele, die diese von den Dichtern irgendwie immer streng geographisch-heimatgebunden verstandene Gabe der austroungarischen Natur bald in kon-

9 Zitiert nach Edith Rosenstrauch-Königsberg (Hrsg.): Literatur der Aufklärung 1765-1800. Mit einem Nachwort und einer Zeittafel der Herausgeberin. Wien, Köln, Graz: Böhlau Verlag 1988. (= *Österreichische Bibliothek* 8) S. 156-157. (Im weiteren LA)

10 Was mit dem inneren Gehalt des in diesem Gedicht angeführten Blumen-Gleichnisses, d. h. mit der Problematik der Juden, angedeutet wird, führt Lenau in seiner Dichtung später auch breiter aus (bei der Handhabung des Ahasver-Motivs).

kreter, bald in konkret-symbolischer Richtung behandeln. Gemeinsam ist auch in diesen Gedichten, daß sie wieder einmal eine innige Betrachtungsweise des Vaterlandes in den Mittelpunkt stellen. – Grillparzer geht z. B. konkret vor; in seinem „*Lob Österreichs*“ befinden sich die Zeilen:

Schaut rings umher, wohin der Blick sich wendet,
Lachts wie dem Bräutigam die Braut entgegen!
Mit hellem Wiesengrün und Saatengold,
Von Lein und Safran gelb und blau gestickt,
Von Blumen süß durchwürzt und edlem Kraut,
Schweft es in breitgestreckten Tälern hin –
Ein voller Blumenstrauß, soweit es reicht,
Vom Silberband der Donau rings umwunden!¹¹

Lenau geht weiter, in Richtung einer dunkleren Motivik, etwa „*Nach Süden*“. In diesem Gedicht bildet die Natur einen ahnungsvollen Hintergrund zu „des Mädchens Einsamkeit“. Die zentrale Rolle der Umweltbezogenheit erweist sich hier wiederum als eine auffallende Eigenheit der österreichischen Lyrik:

11 DÖ, S. 268-269.

Aus dem Fenster blickt nun schweigend
Lilla nach dem Wald hinaus,
Ihr Gesichtchen traurig neigend,
Blickt sie nach dem Laubgebraus.¹²

Der „Süden“ weist hier innerhalb des österreichischen Rahmens schon ein gewisses ahnungsvolles Eigenleben auf, was eine spezielle Leistung Lenaus ausmacht. Eine ähnliche Orientation war aber schon für gewisse „Dichtervorfahren“ charakteristisch.

Eine dritte Gestalt der österreichischen Aufklärungsliteratur, Joseph Franz Ratschky, soll nun deshalb angeführt werden, weil er das Problem der kulturellen und ethnischen Heterogenität des Habsburgerstaates stellenweise schonungslos kritisch aufzutun vermochte, wenn auch allerdings durch ironische Empathie gemildert. Er war sogar mit weiten Gebieten des Landes vertraut, und zwar schon wegen seines Berufs, indem er eine Stelle als Hofkonzipist bei der Kaiserlich-Königlichen Vereinigten Böhmisches und Österreichischen Hofkanzlei bekleidete. Aus der tschechi-

12 Zitiert nach Werner Feudel (Hrsg.), Nikolaus Lenau: Ausgewählte Dichtungen. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1982. S. 18-19.

schen Ortschaft Przemysl richtet er eine Epistel *An seine lieben Freunde Blumauer und Prandstetter*. Als bezeichnendes Beispiel wähle ich die einführenden Verse:

Seid mir begrüßt! Wie lebt ihr, meine Freunde,
Seit ich im Land der wilden Lechen bin?

Während es in der zweiten Strophe heißt:

Nun denn, ihr Herrn! hier send' ich euch zum Pfande,
Daß euer Freund sein Handwerk nicht vergißt,
Dies Probchen zu, gereimt in einem Lande,
Das wahrlich nicht der Musen Heimat ist.¹³

Die Härte der Ratschkyschen Kritik kann weiter gemildert werden, wenn ich darauf hinweise, daß seine Familie ebenfalls aus Prag stammte.

Im übrigen sind in der Relation dieses Gedichts schon den Stoff betreffend mindestens zwei Sachen eindeutig. Erstens: Der österreichische Dichter nimmt die Situation eines Aufenthaltes in einem „fremden“, mindestens in

einem als durchaus andere Qualität empfundenen Land noch nicht selbstverständlich, noch nicht ohne angebliche Schäden seiner österreichischen Konditionen an. Zweitens: Das Berufsethos betrachtend kann eine solche Situation bereits in der Aufklärungszeit für selbstverständlich gehalten werden. Wie die Entwicklung weitergeht, ist bekannt. Auch in dieser Hinsicht bedeutet Lenas Leben und Werk auf einer höheren Ebene ein positives Beispiel. Die Ruhelosigkeit, die sein persönliches Schicksal verhängnisvoll beeinflusste, bewirkte auch, daß die nationalen Vorurteile für ihn leere Gespenster blieben. Die Möglichkeit einer reiferen politischen Grundeinstellung den *Duodeznationalismen* Mitteleuropas gegenüber konnte er in seinem Schaffen aufschimmern lassen. Auf diesem Gebiet ist auch anderen Dichtern der ehemaligen, aus der Sicht der jetzigen Ausführungen zukünftigen, Monarchie nicht das allerschlechteste Zeugnis auszustellen. Denn die Komponente der Heimatlosigkeit, die sich im 19. Jahrhundert zu einem so unerläßlichen Charakterzug des österreichischen Dichtertyps entwickelt, bereicherte und befruchtete ihre Lebenswerke mit Stoffen, die anderswo nicht vorfindbar gewesen wären. Eben dieses Element spielt nun in der

¹³ LA, S. 291-293.

schon erwähnten kleinen Epistel von Ratschky eine Rolle. Es ist eher noch nur in Keimform vorzufinden, man ist aber hellhörig genug, um zu erkennen, was sich an der zitierten Stelle anmeldet.

Aus dem bereits Erwähnten sollte man nicht zu dem Schluß kommen, daß ich mir die österreichische Dichtung des Vielvölkerstaates ausschließlich als ein auf die nicht-deutsche Bevölkerung bezogenes Feld vorstelle. Selbst im Lenauschen Schaffen ist diese Relation, also die des Verhältnisses von Austria und den anderen Reichsteilen als theoretisch-konkretes Thema nicht vorhanden. In seinen Werken wird dieser Problemkreis eigentlich allgemeiner, auf dem Niveau der ganzen Menschheit beseitigt, nur die Bekämpfung des Systems bezieht sich vor allem auf die zeitgenössischen Verhältnisse des real existierenden Staates Österreich. In dieser Hinsicht ist Lenau den meisten seiner „Vorgänger“ und allen seiner Dichtergenossen ästhetisch gesehen in vielem voraus, aber dieselbe Atmosphäre, derselbe staatliche Rahmen bestimmen letzten Endes seine jeweilige Themenwahl und Einstellung, die auch die weniger konzentrierteren lyrischen Lebenswerke anderer Dichter oder auch dichterisch Tätigen hervor-

rufen. Wie ich dennoch weiter oben betonte, bedeutet die Präsenz der österreichischen Tradition bei Nikolaus Lenau etwas anderes, als in der vorlenauischen Zeit. Die Bedeutung des von ihm erreichten Höhepunktes wäre jedoch ohne diese „Vorstufen“ nicht hinreichend detailliert zu erfassen. Selbst Franz Grillparzer und Anastasius Grün gehören in dieser Hinsicht zu einer niedrigeren Stufe als Lenau.

Für Grillparzer erweist sich sein abstrakt-einseitig gefärbter Austrojosephinismus als das Wichtigste. In dem Maße ihn national-bürgerliche Einzelströmungen im Reich erschüttern, werden in seinem Schaffen die reservierten Formulierungen immer häufiger. Grillparzers Freiheitsideal weisen die konkreten Ereignisse von 1848 endgültig in seine Schranken. So schreibt er die folgenden Worte:

Die Freiheit strahlt ob deinem Haupt,
Wie längst in deinem Herzen,
Denn freier warst du, als man glaubt,
Es zeigstens deine Schmerzen.

Nun aber, Östreich, sieh dich vor,
Es gilt die höchsten Güter,
Leih nicht dem Schmeichellaut dein Ohr
Und sei dein eigner Hüter!¹⁴

Wohl wird hier unter dem Namen „Österreich“ das ganze Gebilde des Vielvölkerstaates symbolhaft angesprochen, aber dadurch, daß er eine gewisse (und eben *diese* austrofile)¹⁵ politische Interpretation der staatlichen Bezeichnung literarisch gestaltet, vertritt Grillparzer noch nicht und schon überhaupt nicht die höchste erreichbare Stufe einer mitteleuropäisch-österreichischen Sammelkultur.¹⁶

¹⁴ DÖ, S. 267.

¹⁵ Denn der „Hüter ist – wie es aus einem anderen Gedicht von Grillparzer hervorgeht – Radetzky's Garde...

¹⁶ Der österreichische Kulturkreis war schon zu dieser Zeit nicht so eng System- und staatsgebunden, keinesfalls die einfache Prädikatenvariable von System und Staat der Habsburger gewesen, und sie wurde es immer weniger. Die Literatur der auch heute noch existierenden deutschen Sprachinseln in Ost- und Südosteuropa liefert weitere Beweise dafür. Damit kann wiederum die Einmaligkeit der österreichischen Kultur und Literatur demonstriert werden, denn auch diese Sprachinselliteraturen sind Bestandteile eines im weiteren Sinne aufgefaßten österreichischen Literaturbegriffes, deren Impulse das „Gesamtbild“ dieses Schrifttums bis heute mit modifizieren. Der Traum von einer „deutschkulturell“ bestimmten, vielleicht auch deutschen, Kulturhegemonie war jedoch in der Nähe der sich in immer entwickelterer Form

Wenn etwa Grillparzer Feldmarschall Radetzky ermutigte:

Die Gott als Slav und Magyaren schuf,
Sie streiten um Worte nicht hämisch,
Sie folgen, ob deutsch auch der Feldherrnruf,
Denn: Vorwärts! ist ungrisch und böhmisch.¹⁷

so klang das 1848 eher etwas nostalgisch-seltsam. Das deutsche Wort „Vorwärts!“ – praktisch die Zukunft – ertönt *auf österreichisch*¹⁸ erst jetzt vollkommen artikuliert, und sein Österreichischsein als solches, seine Existenz also, ist nun von dem Augenblick seiner Geburt angefangen weitgehend gefährdet. Inwieweit das selbständige, unösterreichische „Aufwärts“ dieser Völker u. a. auf den verschiedensten Gebieten der Politik positiv auswirkte, ist eine weitere Frage: Was die Kultur und Literatur be-

darbietenden Nationalkulturen der östlichen Nachbarvölker bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts Illusion. Was „auf deutsch“ im Grunde genommen jahrhundertlang gültig sein konnte, wurde „auf österreichisch“ auf einmal uninterpretierbar.

¹⁷ DÖ, S. 267-268.

¹⁸ D. h.: Sein ursprünglich ausschließlich deutscher Grundton wird mit slawischen und ungarischen Klangelementen vermengt.

trifft, sie war ohne Zweifel wertvoll, gleichzeitig aber alles andere als österreichisch, wobei eine West-Ost-Relation hinsichtlich der gegenseitigen Beeinflussung doch unverleugbar vorhanden war. Eine günstigere Interpretation der Grillparzerschen Zeile „Vorwärts! ist ungrisch und böhmisch“, somit auch einer besseren Zukunft, wäre all diesem gegenüber Folgendes: Dieser Zeile nach soll/kann die Zusammenarbeit mit den Slawen und den Ungarn die Zukunft des Staates Österreich sichern. Hoffentlich hat der Dichter tatsächlich eine solche Auffassung in den Vordergrund gestellt. – Ich überprüfe die Bedeutungsmöglichkeiten eines ähnlichen Kontextes an einem weiteren Beispiel.

Am Ende des an Metternich gerichteten Gedichts „Salonszene“ von Anastasius Grün, in einer früheren, noch stillen Phase des Zeitgeschehens, heißt es:

Brauchst du nicht vor ihm zu fürchten; er ist artig und
gescheit,
Trägt auch keinen Dolch verborgen unter seinem
schlichten Kleid;

Österreichs Volk ist's, ehrlich, offen, wohlgezogen auch und
fein,
Sieh, es fleht ganz artig: Dürft'ich wohl so frei sein, frei
zu sein?¹⁹

Ob der Ausdruck „das Volk“ hier konservativ-austrozentrisch, josephinisch oder im Sinne der von Erzherzog Johann kultivierten, vom Grafen Stadion unterstützten Initiative eines theoretisch jeden Staatsbürger zusammenfassenden „völkischen Großreichpatriotismus“²⁰ verstanden werden soll, bleibt eine Frage, die nicht so leicht zu beantworten ist. Offensichtlich ist nur, daß bei Grün die Wirkung des Josephinismus nachweisbar ist, daß es aber eine andere nationale Qualität für den Begriff Österreich gäbe, als die einfache Summierung seiner ethnischen Elementen in Erscheinung tritt.

Die Entwicklung dieses Gedankens kann einerseits aufgrund der österreichischen Dichtung noch vor Lenau handgreiflich gemacht werden. Im Fall des vorletzten

¹⁹ DÖ, S. 300.

²⁰ Der Begriff ist von Emil Niederhauser geprägt. Siehe in: Gonda Imre – Niederhauser Emil: A Habsburgok. Egy európai jelenség [Die Habsburger. Ein Europäisches Phänomen]. Budapest: Gondolat Kiadó 1978. S. 154.

Textbeispiels aus dem Jahre 1848 (Grillparzer) geht es andererseits strenggenommen schon um eine nachlenauische Sache. Der um mehr als ein Jahrzehnt jüngere Lenau war übrigens aus einem anderen Grund, nicht wegen seines Alters, Franz Grillparzer voraus. Das zeitlose Österreichische lebte in seinem Wesen, nicht zuletzt deshalb, weil er das Nationalitätendasein genau kannte. Und indem er sich um das Weiterexistieren des Vielvölkerstaates nicht so sehr und konkret kümmerte, verkörpert er den eher ästhetisierenden Dichtertyp, der in höheren Kategorien, etwa in der Weltfreiheit, denkt, für den also die unmittelbaren Tendenzen seiner Zeit oder die Zukunft einer geographisch gesehen engen Heimat im Zusammenhang eines viel allgemeingültigeren geistigen Zuhauses nicht den höchsten denkerischen Horizont ausmachen. Das bedeutet keine Geringschätzung von Grillparzer oder Grün; ihre schöpferische Leistung weist in vieler Hinsicht, vor allem was den Anspruch auf die allerbeste Lösung angeht, schon in diese Richtung. Es gilt für mich aber als unbestreitbar, daß den entscheidenden Schritt „vorwärts“, auch auf diesem Gebiet Lenau tat. Daß die Völker der Monarchie in seinem Lebenswerk, das für längere Zeit

die Spitzenleistung österreichischer Geistigkeit blieb, den Ansatz zu einer „Heimat in der Höhe“, ja den Grundstein einer glücklicheren Heimat auf Erden in die Hände bekamen. Bloß das Bauvorhaben wurde nicht ausgeführt.

Einen Hinweis auf die in diesem Sinne versöhnend wirkende, sanfte Geistigkeit des Schmelztiegels Altösterreich stellt allerdings sicherlich auch die in einer Menge von seinen literarischen Schöpfungen nachweisbare Musikalität dar. Darin schlägt sich etwas Allgemeineres in der Form eines konkreten Motivs nieder. Dieser Motivkreis ist zugleich der dritte wichtige Stoff der einheitlichen österreichischen Lyrik-Tradition, den ich oben genannt habe. Er manifestiert sich sowohl thematisch als auch metrisch. Gedichttitel wie *Kalliopens Gesang*, *An mein Saitenspiel* von Johann Baptist Alxinger, *Trinklied* oder *Tischlied* von Alois Blumauer, *Lobgesang* von Joseph Franz Ratschky, *Als sie, zuhörend, am Klavier saß*, dann *Intermezzo* von Grillparzer, das volksliedähnliche Gedicht *Das Blatt im Buche* von Anastasius Grün zeugen von einer autonomen Welt der Musik in der Thematik der frühen österreichischen Dichtung. Lenaus diesbezügliche Bestrebungen braucht man nicht explizite zu erwähnen.

Abgesehen von den Verschiedenheiten der Themenwahl, findet man eine ähnlicherweise, ja noch konsequenter wirkende Invention bei Lenau vor, die Gestaltungskraft besitzt. Aus der suggestiven und autonomen Handhabung des Stoffes resultiert bei ihm, daß in seinen größten lyrischen Werken neben der Analyse grundlegender philosophischer Fragestellungen auch der authentische (*wirklichkeitsgetreue*) Glanz der (nun fiktionalen) Wirklichkeit nebst einer hochgradigen Plastizität beibehalten bleibt. Nikolaus Lenau produziert offensichtlich „nur“ aus den Intentionen einer langen Überlieferung heraus, aber auf höherem Niveau und schon unleugbar „anders“. Mit seinen gültigen künstlerischen Lösungen, aufgrund der erwähnten fiktionalen Echtheit – die letzten Endes als eine funktionale Fortführung und Perfektionierung von früher existierenden Dichter-Strategien zu interpretieren ist – erwirbt aber selbst die ganze österreichische Literatur ungefähr um die Hälfte des 19. Jahrhunderts ihr weltliterarisches Bürgerrecht.

Die „Wiener Sappho“

Gabriele von Baumberg – Leben und Werk

1 / Einführung in die Erforschung der Gestalt

Zu Lebzeiten der Wiener Dichterin Gabriele von Baumberg (1766–1839) waren von ihr neben den zahlreichen Publikationen in Zeitschriften, Almanachen, Sonderabdrucken auch drei Lyrikbände erschienen.¹ In den mehr als 150 Jahren, die seit ihrem Todesjahr verfließen sind, wurde jedoch kein einziger mehr aufgelegt. Eine Ausnahme in der Wirkungsgeschichte von Baumberg bildet der Versuch von István Péter Németh, einige Gedichte der Wiener Dichterin im Auftrag der Stadtbibliothek von Tapolca ins Ungarische zu übersetzen und sie in einem selbständigen

¹ *Sämtliche Gedichte*. Wien: Trattner 1800. 297 S. (Im weiteren: SG); *Gedichte. Mit einer Abhandlung über die Dichtkunst von F[riedrich] W[ilhelm] M[eiern]*. Wien: Degen 1805. 152 S.; *Amor und Hymen. Ein Gedicht zur Vermählung einer Freundin*. Wien: Degen 1807. 40 S.

Band zu veröffentlichen.² Die freien Übertragungen dieser Auswahl stellen zwar eine anzuerkennende Leistung dar, sind jedoch fast allein dem künstlerischen Vermögen von Németh zuzuschreiben. Der Vorzug dieser Sammlung besteht eher in dem sensiblen Nachempfinden der ganz eigenen Kulturwelt „Altwiens“ (in die Gabriele von Baumberg ohne Zweifel gehörte), als in dem genauen Nachleben der ursprünglichen Intentionen der Lyrikerin. Németh wird durch seine Empathie zu einer Rekonstruktion von solchem Maße hingerissen, daß er im Namen der nun imaginären und von ihm mit Erfolg reaktivierten Gestalt ein Gedicht niederschreibt, das er dann seiner bilingualen Sammlung voranstellt.³ Obwohl in dem erwähnten Gedicht bereits der ungarische Dichter János Batsányi (der spätere Ehegatte der Dichterin) angesprochen wird, sollte man dieses Vorgehen Némeths nicht unbedingt ablehnen. Batsányis Erstbegegnung mit der Baumberg (im Dezember 1799) erfolgte zwar nachgewiesenermaßen

² *Batsányiné Baumberg Gabriella versei. Németh István Péter műfordításában és utószavával* [Gedichte von Gabriele von Batsányi-Baumberg. Ins Ungarische übertragen und mit Nachwort versehen von István Péter Németh]. Tapolca: Városi Könyvtár 1992. 135 S. (Im weiteren: BBGv)

³ BBGv, S. 5.

erst nach der Zusammenstellung jenes Buches, aus dem der Nachdichter von Tapolca seine Texte zur Adaption auswählte, aber das Werk könnte man aufgrund seiner gehobenen Stimmung für ein authentisches Motto des Baumbergschen Jugendschaffens halten. Bereits der Titel des Textes (*Az osztrák Szapphó* [Die österreichische Sappho]) geht nämlich auf eine zeitgenössische Bezeichnung des Ästhetikers Ignatz Liebel zurück, dessen fast hymnisch formulierte Strophen ebenfalls in den besprochenen ersten Lyrikband mit aufgenommen worden sind. Liebel selbst beginnt seinen Lobgesang mit den berühmt gewordenen Worten, die seitdem untrennbar mit dem Namen Baumberg verbunden sind:

Du Sappho Wiens, in deren holden Blicken
Der Dichtkunst und der Liebe Feuer brennt,
Die mit dem Lorbeer selbst die Musen schmücken,
Und Amor mit der Myrthe krönt!

Du Einige aus Tausend! Gabriele!
Die edler die Natur und Schönheit fühlt,

Und Liebe sanft melodisch in die Seele
Des Jünglings von der Laute spielt!⁴

In seiner versifzierten Kritik drückt Professor Liebel im Grunde die Ansichten einer breiten Öffentlichkeit aus. Das Fräulein wäre demnach eine seltsame Person: als Weib sei sie wenn auch nicht die einzige, immerhin eine unter sehr wenigen, die sich der Leier bedienen. In dem oben genannten Zitat wird damit auch gesagt, daß sich zu ihrer imposanten Erscheinung ein entsprechender Intellekt gesellt, der natürlich den besonderen Ansprüchen und Vorstellungen, sowie – der Rollenverteilung und Logik der Aufklärung gemäß – der femininen Persönlichkeit entspricht.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, vor allem das josephinische Jahrzehnt, war auch in Wien die Zeit der Verbreitung der aufklärerischen Ideen. Das hat seine Gründe in der Sozialisierung der aufklärerischen Bildung: In diesem Zusammenhang ist als ein charakteristisches Beispiel die große Rolle der literarischen Salons bis in die Epoche des Biedermeiers hinein zu erwähnen. Ohne

4 *Liebel an mich*. SG, S. 63-64.

Beteiligung von gebildeten Frauen war das nicht vorstellbar. Aus dieser Tatsache folgte die allmähliche Herausbildung von Autorinnen, die sich schon in erster Linie mit Literatur beschäftigten, und die dann später, etwa in der Romantik, als autonome Typen auftraten. Deswegen dürfen wir Gabriele von Baumberg keinesfalls als eine isolierte, beispiellose Erscheinung betrachten, obwohl die allgemeinen Möglichkeiten für die geistige Bildung der Frauen damals noch in vieler Hinsicht sehr mangelhaft waren. Eine Charakterisierung, die sich auf die Bildungsansprüche der Damenwelt bezieht, geht ebenfalls aus dem Gedicht von Liebel hervor. Daß es sich hier nebenbei um die Verherrlichung von Baumberg handelt, versteht sich von selbst:

Wer lehrte dich, durch sanfte Zaubertöne
Das Herz zu wenden, wie es dir gefällt,
In einem Lande, wo sich noch die Schöne
Mit Feenmärchen unterhält?

Wo sie bei Gaukelspiel und Kasperlade
Und Hetze sich, wie bei Galotti freut,

Indess sie nur der Schmink und der Pomade
Die Stunden ihrer Bildung weiht.⁵

Die *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte* von Nagl-Zeidler-Castle, die wichtigste Darstellung und sekundäre Quelle der Literatur dieser Epoche, nennt die Dichterin in diesem Sinne eine Vertreterin früher emanzipatorischer Gedanken.⁶ Derselbe Gedanke ist von Liebel als Lob gemeint, und Anerkennung findet sich auch in den zahlreichen Widmungsgedichten der zeitgenössischen Schriftsteller. Es gibt eine ganze Reihe von Werken, anhand deren Interferenz man ein fast vollständiges Bild von Baumberg's literarischen Anknüpfungspunkten entwerfen kann. Die allerwichtigsten Zeitgenossen sind da: Johann Baptist von Alxinger unternimmt den Versuch, die hohen Bestrebungen der Dichterin zu verteidigen.⁷ Eine Epistel von Caroline Pichler enthält wichtige Informationen über

⁵ Ebenda.

⁶ J. W. Nagl – J. Zeidler – E. Castle: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. Bd. I-IV. Wien: Otto Fromme Verlag 1899-1937, Bd. II, Erste Abteilung, Von 1750-1848. S. 326.

⁷ *Herr von Alxinger an mich*. SG, S. 35-38.

die gemeinsame Kindheit.⁸ Joseph Franz Ratschky spricht die sowohl ihrer körperlichen Reize als auch ihres lyrischen Talents wegen Verehrte mit dem schmuckvollen Ausdruck „Die schöne Sängerin am stolzen Isterfluss“ an.⁹ Diese Liste könnte endlos fortgesetzt werden.

Die kritische Beurteilung der Jugendjahre der Lyrikerin, ihre frühe Rezeption ist dementsprechend einhellig positiv. Desto schwerer lässt sich unter solchen Umständen verstehen, warum die Nachwelt Persönlichkeit und Lebenswerk so hart behandelt und praktisch das gesamte Schaffen völlig vergessen hat. Die Veränderungen in der schriftstellerischen Existenz von Baumberg muß man also auch deshalb bis ins kleinste gehend, Schritt für Schritt verfolgen, weil der Schatten von der Seite des mit dem persönlichen Schicksal des Gatten eng verbundenen Lebens (Flucht, Vertreibung) bereits in der zweiten Hälfte ihrer Laufbahn immer größer wurde.¹⁰ In einer solchen Situation, die sich im Laufe der Zeit bis ins Extreme verschlechtert hat, steht der heutige Forscher vor der Aufgabe,

⁸ *Fräulein Caroline von Greiner* [verh. Pichler – Z. Zs.] *an mich*. SG, S. 91-92.

⁹ *Ratschky an mich*. SG, S. 177-182.

¹⁰ Nagl – Zeidler – Castle, S. 326.

die Gestalt samt ihren Werken unter Schichten der Vergessenheit erst einmal auszugraben und dementsprechend zu identifizieren. Mit der Arbeit der Interpretation kann er erst später beginnen.

Untersucht man die Ergebnisse ungarischer literaturhistorischer Äußerungen einerseits und die der österreichischen Forschung sowie der kritischen Publizistik andererseits, so scheint der Prozeß einer wirklichen Interpretation ihrer Werke noch nicht vollzogen zu sein. Natürlich ging es im Wesentlichen nicht darum, mit welchen Methoden das wirkliche Gewicht des Lebenswerkes der Wiener Dichterin festgestellt werden könnte. In Ungarn ist es mindestens eine weit und breit bekannte Tatsache, daß Gabriele von Baumberg die legendäre Gattin eines unserer wichtigsten politischen Schriftsteller gewesen war, die sich durch Treue und Selbstaufopferung ausgezeichnet hatte und deren Büste am Ufer des Tapolcaer Schwanenteiches – neben der ihres Mannes – zu finden ist...

In der Überlieferung der ungarischen Literaturwissenschaft hatte sich Gabriele von Baumberg auf diese Weise einige Zeilen auf ewig gesichert. Nach tieferen Kenntnissen sucht man aber in der umfangreichen ein-

heimischen Fachliteratur vergebens. Ein ähnliches Unternehmen erwiese sich hinsichtlich der österreichischen Veröffentlichungen ebenfalls fast als verfehlt.¹¹ Während man auf der ungarischen Seite nach der Lektüre dieser Schriften seine höchste (übrigens hoffnungslose) Berufung zumindest in der Ausrottung der mythischen Verklärung von ethisch-menschlicher Haltung und Ereignissen der beispielhaften Ehe sehen kann, fehlt eine „endgültige“ Analyse des dichterischen Schaffens auf beiden Seiten. Nicht einmal die Beschreibung der als Batsányi-Periode bezeichneten Zeit (1799-1839) liegt vor, obwohl der Einfluß, den der markant-eigensinnige Mann auf das Schaffen seiner Frau ausübte (wie seine ästhetische Einstellung die entsprechende Widerspiegelung in der Dichtung von Baumberg fand), nahezu eine selbständige Domäne darstellen könnte. In Wirklichkeit kümmerte sich dennoch kaum jemand um die eigentliche Leistung der Dichterin. Auf österreichischer Seite begrub man sie samt der ganzen josephinischen Literatur (eine auf die Einzelheiten

11 Abgesehen von einigen ganz wertvollen Versuchen, wie z. B. A. Neumann: *Leben und Werke der Gabriela Batsányi geb. Baumberg*. Diss., Wien 1914.; M. Farkas: *Gabriele Batsányi geb. Baumberg. Ihr Leben und dichterisches Schaffen*. Diss., Wien 1949.

eingehende Erforschung dieser Epoche begann erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts), die ungarische Seite begnügte sich dagegen mit der Schilderung ihres Lebenslaufes.

2 / Ein Schicksal zwischen Dichterdasein und „Hingabe“

Die Gestalt der Dichterin ist heute sehr wenig bekannt. Es kann also nur aus einer komplexen Schilderung ihrer Lebensereignisse hervorgehen, daß die vorliegenden Erörterungen nicht von einem literarisch letzten Endes unexistenten Dichterphantom handeln...

Am 24. März 1766 geboren, war Gabriele von Baumberg derjenigen gesellschaftlich und kulturell bedeutenden Oberschicht angehörig, deren Vertreter die führenden Positionen am Wiener Hof bekleideten. Der Vater, Johann Florian von Baumberg, wirkte zuerst als Hofsekretär, später wurde er zum Direktor des Hofarchivs ernannt. Die Mutter Christiane Marie, eine geborene Rodius, war

ebenfalls adliger Abstammung wie ihr Gatte. Sie heirateten 1761, hatten vier Kinder, von denen ihnen aber – wegen des frühen Todes der anderen – nur das dritte, die spätere Dichterin, erhalten blieb. Ihre Situation als Kind war in der Familie sehr vorteilhaft, wo übrigens auch die Möglichkeit zu einer verhältnismäßig hohen Bildung und die finanzielle Stabilität gesichert waren. Vater Baumberg war ein sensibler Mensch, daneben ein fleißiger Beamter, dessen Zeit neben seinen Pflichten als Familienoberhaupt auch noch für den Genuß und die Unterstützung der Künste (Literatur und Musik) ausreichte. Im Gegensatz dazu könnte die Mutter als kein ausgesprochener Mensch des Herzens, eher als eine streng rational eingestellte Frau charakterisiert werden. Natürlich liebte sie ihre Familie, war aber bemüht, die kleine Gabriele auf die praktischen Vorteile und Aufgaben des Lebens vorzubereiten. Einen wirklichen Einfluß auf die geistig-seelische Entwicklung der Tochter konnte sie nicht ausüben. Zu bedenklichen Konflikten zwischen Mutter und Tochter führte zum Beispiel die Tatsache, daß Frau Baumberg als potentiellen Bräutigam ihres Kindes eher einen reichen, aber sittenlosen und derben Polizeikommissar hätte annehmen

können, als den von Gabriele auserwählten Mann. Diese an und für sich tragische persönliche Situation stellt den wichtigsten Ausgangspunkt des seelisch so tiefen Jugend-schaffens dar.

Sogar die Einzelheiten der Bildung des kleinen Kindes sind uns bekannt. Eine öffentliche Schule besuchte es nie, nach zeitgenössischer Auffassung war das aber im Fall eines Mädchens sowieso nicht unbedingt erwünscht. Unter den Umständen in der Familie Baumberg konnten sich ja Verstand und Gefühlsleben vielseitig entwickeln. Die Fähigkeiten des Lesens und Schreibens brachte der Archivar seiner Tochter persönlich bei. Als sie vier Jahre alt war, kannte sie die Fabeln von Gellert auswendig. Es zeigten sich auch später keine Probleme auf diesem Gebiet. Als eine fleißige Schülerin, die Wert darauf legt, das vorgeschriebene Pensum genau abzuarbeiten, lebte Gabriele im väterlichen Haus. Laut einer Anekdote konnte das gute Beispiel in dem kleinen Kind den Geist der Pflichterfüllung in solchem Maße erwecken, daß es, wenn der zu Hause angekommene Vater mit seiner Leistung nicht zufrieden war, den Rohrstock ihm selbst entgegenbrachte.

Ob es wahr ist oder nicht, weiß niemand. Auf jeden Fall kann man aber belegen, daß es im Hause sowohl Tanzunterricht als auch einen alten Klaviermeister gab. Gabriele von Baumberg war erst zwölf Jahre alt, als die elterliche Fürsorge sie mit anspruchsvollerer Lektüre versah. Konkrete Hinweise existieren diesbezüglich nicht, es ist aber mit Recht anzunehmen, daß man sich hier eine gewisse Parallelität mit dem Bildungsweg der Caroline Pichler vorstellen kann.¹² Außer den Gellertschen Werken spielten hier wohl die Idyllen Geßners, einige Gedichte und Übersetzungen von Voss (überhaupt die Leistungen des ganzen Hainbund-Kreises) eine wichtige Rolle. Und auch die über den jeweiligen literarischen Richtungen stehenden, zu dieser Zeit schon über die immer engen Grenzen der strenggenommenen Aufklärung hinausweisenden Schöpfungen von Goethe und Schiller.

Natürlich kann es sich in Wien Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre auch bei diesen letztgenannten Dichtern nur um die Lektüre der Werke handeln, die in ihrer „Sturm-und-Drang-Periode“ entstanden waren. Damit ist auch gesagt, daß neben dem allgemeinen Bil-

¹² Nagl – Zeidler – Castle, a. a. O.

dungsrahmen der Aufklärung im Hause Baumberg auf dem Gebiet der schöngeistigen Literatur fast ausschließlich Impulse lebendig waren, die mit der Neuschöpfung einer vielschichtigen und gesteigerten Sensibilität gegenüber der streng intellektuell organisierten Gesellschaft der gebildeten Menschen zu tun hatten. Daraus folgt, daß Gabriele von Baumberg, ein treues Kind ihrer Epoche, mit einer ähnlichen Fragestellung in ihrer Poesie großen, anfangs stürmischen Beifall ernten konnte.

Die Voraussetzungen für eine erfolgreiche Laufbahn waren aber nicht nur durch die Herkunft und die verhältnismäßig hohe Bildung gegeben, auch die persönlichen Charakterzüge sind in dieser Hinsicht zu schätzen. Innerlich wirkten der Edelsinn und eine Neigung zur Meditation auf die Persönlichkeit, äußerlich waren körperliche Schönheit, außerdem ein vielsagendes Gesicht für das junge Mädchen charakteristisch. Sie war eine angenehme Erscheinung mit blauen Augen und samtweicher Stimme. All dies trug zur Herausbildung ihrer „Volkstümlichkeit“ (Berühmtheit) unter den Hofleuten Altwiens bei. Sie wurde eine gefeierte Dichterin, deren Werk heute als literaturhistorisch wichtiges Dokument

auch ihre ehemalige Umgebung, die ganze gesellschaftliche Tradition der Kaiserstadt, zumindest einen seltsamen bildungsgeschichtlichen Punkt in ihrer Entwicklung beleuchtet.

Es geht um das josephinische Jahrzehnt, denn die höfischen Maskenbälle schillerten gerade dann am meisten, als die eigentliche Wirkung von Gabriele von Baumberg um die Mitte der achtziger Jahre begann. In Wien herrschte zu dieser Zeit ein äußerst produktives geistiges Klima, in dem die junge, hübsche und kluge Dame ihr Leben auch ohne Sorgen hätte genießen können; was aber die Hierarchie der Werte betraf, stand bei ihr die Begeisterung für die Schönheit und die vollkommene Denkweise an der Spitze. Die Anwesenheit der wichtigsten Dichter, Künstler und Staatsmänner verwandelt die großen Veranstaltungen und Salonabende zu gesellschaftlich wichtigen Höhepunkten, die natürlich immer mit reger Besprechung der kulturellen Ereignisse verknüpft waren. Vor allem der Mutter der Caroline Pichler, Frau Greiner, ist es zu verdanken – die Gastfreundschaft in ihrem Haus war ja legendenhaft –, daß sich in Wien ein beispielhaft konzentriertes literarisches Salonleben entwickeln konnte. Die

Dichter Alois Blumauer, Johann Baptist von Alxinger, Joseph Franz Ratschky, der Historiker Johannes Müller, ferner Heinrich Föger, der Direktor des Belvederes, Joseph Haydn selbst waren die Gestalten, mit denen auch Gabriele von Baumberg eine persönliche Bekanntschaft verband.

Abgesehen von dem konkreten Beispiel der Dichtkunst der beiden Mentoren, Blumauer und Alxinger, ließ Baumberg eine weitere Tatsache mit der Thematik der Liebe beschäftigen. Es war die greifbare Liebe selbst, und zwar – wie bereits erwähnt – in die klassische Situation eingebettet, wo mütterliche Absichten mit dem Ziel der Sicherung einer finanziell geordneten Zukunft und die Ansprüche des Herzens miteinander nicht übereinstimmen konnten. Zur gleichen Zeit warben zwei Männer um die Gunst des Mädchens. Der eine (Polizeikommissar Schosulan) hatte bei Gabriele keine Chance, der andere (ein kleiner Beamter, Adolph Eberl) war der Mutter ein Dorn im Auge. Daraus folgte die totale Zerstörung des jugendlichen Glücks des Mädchens auf der einen Seite sowie eine unerhörte Blüte der leidenschaftlich gefärbten Liebeslyrik auf der anderen.

Von nun an hängt in der Dichtung von Baumberg alles von der unvermeidbaren subjektiven „Höllenfahrt“ ab. Einschließlich der ganz frühen Versuche, bestimmen das gequälte Bewusstsein, die trübe Erinnerung (an angeblich schöne Tage) und eine blaße Hoffnung den Ton ihrer Gedichte. Die Neigung zur Problematisierung des Erlebten ist die eigentliche Triebkraft dieser Kunst; die schriftstellerische Laufbahn beginnt schon im Zeichen einer solchen Weltbetrachtung.

Die ersten Reimereien der jungen Dame hatte der stolze Vater dem Dichter Blumauer gezeigt, und der damals einflußreiche Redakteur schickte sie gleich in die Druckerei. Als das eigentliche Debüt der Lyrikerin gilt ein kleines Gedicht in der 19. Nummer der Zeitschrift *Wienerblättchen*, im Jahre 1785. Auf den Durchbruch musste sie auch nicht allzu lange warten, den brachten ihr einige Texte im *Wiener Musenalmanach*, gleich im darauffolgenden Jahr. Die vollständige Publikationsliste von Baumberg ist sehr umfangreich. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sollten nur die folgenden Organe erwähnt werden: *Deutscher Merkur*, *Literatur und Völkerkunde*, *Österreichischer Taschenkalender*. Sie veröffent-

lichten in der nächsten Zeit oft Beiträge der jungen Österreicherin.

Die grundsätzliche Veränderung des politisch-gesellschaftlichen Klimas nach 1789 und vor allem nach 1793 (nicht zuletzt im Zusammenhang mit den Interventionskriegen) führte dann leider zur Stagnation im Schaffen der Dichterin. Auch sie schrieb natürlich patriotische Gedichte, aber dieser Ton entsprach der inneren Konstitution ihres Talents überhaupt nicht. Mit der neuen Situation in Österreich wurde sie nie fertig. Neue Impulse bekam sie erst fast um ein Jahrzehnt später, von Seiten ihres zukünftigen Gatten János Batsányi. Im Dezember 1799 hatten sie einander kennengelernt, und die geistige Entwicklung Baumbergers war von nun an nur noch im Zusammenhang mit dem bedeutenden ungarischen Schriftsteller zu interpretieren und lässt sich auch heute nur so beschreiben. Für die Dreiunddreißigjährige, die früher im Pichlerschen Kreis durch ihre seltsame Weise, „der Liebe Lust und Leid bald in kraftvollen, bald in weich-elegischen Lauten zu singen“¹³, Aufsehen erregte, bedeutete die Begegnung und Verbindung mit diesem

stürmischen Mann sowohl praktisch als auch ästhetisch ein Verhängnis.

Den schon in die Martinovics-Verschwörung (und infolgedessen in den ungarischen Jakobinerprozeß, 1795) verwickelten Batsányi hatte man später angeklagt, daß er die Ungarnproklamation von Napoleon (1809) ins Magyarische übersetzt hätte. Deswegen wurde er 1815 verhaftet und nachher bis zu seinem Tod, der 1845 erfolgte, nach Linz verbannt. Die Folgen des schweren Schicksals teilte natürlich auch Gabriele von Baumberg, die seit 1805 seine Frau war. Das eheliche Glück war für diese Schläge ein Gegengewicht. Daß sie inzwischen außerhalb der Stadt Wien, dem Schauplatz ihrer jugendlichen Erfolge, leben mußte, bedeutete für sie in der Zukunft kein relevantes Problem mehr. Die Quellen der Inspiration erschöpften sich sowieso. *Frau Batsányi* sah ihre Hauptaufgabe im weiteren darin, den Gatten zu unterstützen, der – wahrscheinlich nicht zuletzt wegen der Aufopferung und Hingabe seiner Frau – noch wesentliches hervorbrachte.

13 Ebenda.

3 / Eine Führung im Museum „veralteter“ Gedichte

Die wichtigste Sammlung der Jugendliryk der Dichterin stellt der Band *Sämtliche Gedichte* dar. Um die einzelnen Werke dieses Buches klassifizieren zu können, muß man eine eigene thematische Einteilung dieses Materials treffen. Aufgrund deren lassen sich auf diesen fast dreihundert Seiten, in der Masse der äußerlich ungegliederten Reihe von Texten (Baumberg hatte ihr Buch praktisch ohne Absonderung einzelner Zyklen aufgebaut) folgende Einheiten unterscheiden:

1. Liebeslyrik
 - a) Rollengedichte
 - b) Der Adolph-Zyklus (ein Quasi-Versroman)
2. Gedankenlyrik
3. Gelegenheitsgedichte
 - a) Epistel an Freunde
 - b) Familiäre Dichtung
 - c) Epigramme

4. Politische Lieder
5. Verserzählungen
6. Übersetzungen
7. Poetische Werke
 - a) Selbstzeugnisse
 - b) Dichterische Epistel

Hinsichtlich dessen, daß diese Lyrikerin zwar Jahrhunderte lang unbeachtet war, aber ihr Schaffen dennoch anspruchsvoll und interessant ist, darüber hinaus es sich aufgrund der detaillierten Erforschung ihrer Tätigkeit auch im Zusammenhang mit der ganzen josephinischen Kultur allgemeingültige Züge aufweist, scheint die oben angegebene Typologie mit Recht die Basis einer umfangreichen Analyse zu bilden. An dieser Stelle werden jedoch nicht alle Einzelheiten besprochen, es sollte hier bloß ein kurzer Überblick der Gedankenlyrik stehen.

Diese, also die sogenannten „großen“ Gedichte, zeigen meist ernsten Charakter. „Ein Zug der Emanzipation lebt in ihnen.“¹⁴ Emanzipation ist in diesem Sinne der Anspruch, daß die Dichterin einerseits auf das Recht des

¹⁴ Ebenda.

hohen Denkens besteht, andererseits das Bestreben, die Gefühle selbst als Frau ebenso „frei wie ein Mann“ (*Wider-ruf*) zuerst eingestehen zu dürfen, um somit letztendlich ein Vorurteil zu bestreiten. Diese Intention ist im folgenden Text unverkennbar:

Schicksal! musstest du mein Herz mit Lieb' erfüllen,
Mit Liebe für den Mann, der nie die Seufzer stillen,
Nie Thränen trocknen wird, die mir ausgepresst,
Und bin ich nie ein Gast bei Amors Wonnefest?
Lernt ich den edelsten der Männer darum kennen,
Um stets von ihm verkannt, im Stillen nur zu brennen?
Soll dieses arme Herz der Jugend beste Kraft
Verschwenden in dem Streit mit Pflicht und Leiden-
schaft?
Und soll ein Mann, wie Er, versehn mit tausend Gaben
Von tausend Fehlern frei, den Einen Fehler haben:
Dass er mich Liebe lehrt, die Schülerin nicht liebt,
Und durch Entfernung nur die Ruh' ihr wieder gibt?
(*Fragen an mein Schicksal*)¹⁵

¹⁵ SG, S. 135.

Voll dramatischer Spannung, heftig, mit authentischer Leidenschaft behandelt Baumberg ihre eigene Lage, in der sie sich nach der Trennung von Adolph befand. Zum Schwung des Textes trägt die gedankliche Konzentration wesentlich bei, deren wichtigstes Element die zielstrebige Schlichtheit der formalen menschlichen Einstellung bildet. Die je durch Paarreime verbundenen gedanklichen Einheiten sind in ihrer geschlossenen Ganzheit gültig, sie bewahren aber eine „offene Stelle“, an der sich die jeweils nächste Einheit anschließen kann. Auf solche Weise wird der Gang der Logik des Gesagten weitergeführt. Es ist höchst interessant, daß dieses inhaltlich bedeutende Gedicht, in dem die Dichterin das Maximum ihrer künstlerischen Möglichkeiten bietet, nach einer recht einfachen Reimtechnik gebaut ist. In der Tat ist aber die Wirkung, selbst der schwungvolle Ton in hohem Maße dieser plastischen Rhythmik zu verdanken – nicht nur die provokative, damals ungewöhnliche Problemstellung spielt hier eine Rolle.

Das Fortissimo eines folgenden Textes (*Meine Bitte*) geht in dieselbe Richtung. Dieses Werk stellt eine besonders intensive Stelle in der Gesamtheit des Gedichtban-

des dar. Es spielt für einen Augenblick die hoffnungslose
Ruhe vor, die aber auch Momente einer selbstbewußten
Einstellung nicht entbehrt:

Nicht um ein Marmorschloß voll Pracht
Statt meines Vaters Hütte,
Ihr Götter, nicht um Fürstenmacht
Bestürmt euch meine Bitte;

Nicht um den Beyfall einer Welt,
Die nach dem Schein nur richtet,
Die wahre Treu für Starrsinn hält,
Und Wehmut für erdichtet;

Um Schönheit nicht, die schnell entzückt,
Und auch so schnell vergehet;
Um Hoheit nicht, vor der gebückt
Ein Schmeichlerhaufan stehet;

Nicht um der ersten Liebe Glück,
Und meiner Jugend Stunden:

Die kehren nimmermehr zurück;
Verschwunden ist verschwunden!

Ich opfre, Götter, eurem Schluss
Ein Glück, das ich besessen.
Doch, weil ich's denn entbehren muss,
So lehrt mich's auch vergessen!¹⁶

Die Dichterin gab also die Liebe (scheinbar) zeitweilig auf, nicht aber ihr bewußtes Ich. Dies bedeutete auch eine Art Zurückweichen vor der Qual des wahren Liebeskummers. Endgültig war die Sache aber nicht entschieden: Die jetzt ziemlich ruhige, passive Persönlichkeit blieb weiterhin reaktivierbar, sie stand gegenüber einer (neuen) Liebe offen. Baumberg hätte die allgemeine Eintönigkeit ihrer Liebeslyrik schon allein durch dieses formreife Gedicht intensivieren können. Die anderen Texte bedeuten in dieser Hinsicht nur gewisse Ansätze.

Unter dem Titel *Selbstgespräch* liest man ein Werk, das aus drei isolierten Teilen besteht, in denen die Autorin (die) drei verschiedene(n) Daseinsformen des Menschen (selbst)

16 SG, S. 145-146.

ironisch darzustellen versucht: Die mit Liebe, die ohne Liebe und die sich auf die Ewigkeit konzentrierende. Jede Einheit führt je eine Frage ein, in deren nächsten Nähe auch die adäquate Antwort (des jeweiligen Textteiles) zu finden ist:

Was ist ein Leben ohne Liebe?
Ein ödes Dasein, dumpf und trübe,
Das uns nicht Schmerz, nicht Luft gewährt,
Das kein Gefühl, als Unmut nährt;
[...]

Was ist ein liebevolles Leben?
Ein langes Fieber, das zuletzt
Unheilbar wird; ein banges Schweben
In einem schwanken Schiff, das jetzt...
[...]

Was soll man also? denn der Leiden
Giebt's wohl auf beiden Wegen viel;
Und echte dornenlose Freuden
Erwarten unser nur am Ziel.¹⁷

¹⁷ SG, S. 21-23.

Die angeführten Beispiele geben Auskunft darüber, wie intensiv das Reimtalent, wie leidenschaftlich die gedankliche Struktur Baumbergs gewesen waren. In zeitloser Betrachtungsweise zeigt dies das Gedicht *Selbstberuhigung*:

Ist denn hiernieden nichts von Dauer?
Hat kein Vergnügen hier Bestand?
Verwechselt man denn stets Trauer
Der Freude rosenfarb Gewand?¹⁸

Diese Zeilen suggerieren eine Bejahung, eine Erkenntnis, die man im Zusammenhang mit ihrem Schicksal nicht als frühreifes Extrem, sondern als gerechte Bemerkung der begründeten Skepsis interpretieren könnte.

Ein weiterer Titel lautet: *Am letzten Dezember*. Die Grundsituation ist auf den ersten Blick überschaubar. Das Jahr geht zu Ende, deswegen sollen hier zusammenfassende Erwägungen stattfinden. Diese erstrecken sich aber bald auf das ganze Leben. Den Vorzug des Textes könnte man ganz kurz so charakterisieren, daß die Lebenser-

¹⁸ SG, S. 169-172.

eignisse darin nicht in der Form einer extensiv-unendlichen Aufzählung wiedergegeben, sondern modellhaft vergegenständlicht werden. Die Charakterzüge der Vergangenheit und der Zukunft zeichnet Baumberg zwar nur in kleinem Umfang, aber desto treffender. Das Ich nimmt an der Grenzlinie zwischen den beiden Bereichen Platz, es beobachtet von dort alles. Zeitlich ist das Intervall fast nicht zu fassen, sein jeweiliger Augenblick (was die Dichterin auch immer darunter versteht) ist aber äußerst wichtig:

An der Vergangenheit und Zukunft Gränze,
Um Mitternacht am letzten Tag in Jahr,
Betracht' ich, wie man auf verwelkte Kränze
Nach Festen hinblickt, wer ich bin und war.

Nicht ungetrübt von ahnungsvollen Tränen,
Wagt in die dunkle Zukunft sich mein Blick,
Doch gern und reulos irret er die Szenen
Der seligen Vergangenheit zurück.¹⁹

¹⁹ SG, S. 200–201.

Was verwandelt den Punkt des aktuellen Augenblickes zu einem so wichtigen Moment? Eine Tatsache von zentraler Bedeutung: Adolfs Verlust. Eberl verließ nämlich Baumberg wahrscheinlich in dem eben *vergangenen* Jahr, demnach wird das folgende die erste Kalenderperiode ohne ihn sein. Sie ahnt nun eine düstere Zukunft. Ein Beweis dafür ergibt sich aus der tragischen Kraft folgender Zeilen des Gedichts:

Einst deckte mich der Freude Rosenschleier;
Jetzt hüllt mich Traurigkeit in schwarzen Flor.
Vergangenheit, wie bist du mir so theuer,
Wie schwarz malst du, o Zukunft, dich mir vor!

In dieser Auffassung der Zeit ist die Vergangenheit die Sphäre des Glückes, der das Gebiet der Hoffnungslosigkeit, die Zukunft als unüberblickbarer Bereich gegenübersteht. Die Schwelle dazu bietet die mit den Veränderungen beladene Gegenwart, die – auf das Minimale zusammengeschrumpft – bereits diejenige Zukunft vorwegnimmt, deren Anfang sie ausmacht. Auf ihr basieren alle die Entsetzlichkeiten, mit denen man im Folgenden rechnen muß, wobei

aber auch die früheren Geschehnisse als Erscheinungen, Momente einer weiterhin wirkenden Kraft aufgefaßt werden. Diese Schizophrenie richtet den Sprecher allmählich zugrunde:

Ich stehe muthlos zwischen beyden Bildern:
Nur die Erinnerung kann mit mattem Schein
Das finstre Graun der Zukunftsnacht mir mildern,
Und die entflohenen Freuden mir erneun.

Für das zwischen bereits verwischten und den sich erst später aktivierenden Ideen gestellte Ich mildert nur das Licht der Erinnerung die Finsternis, die es zukünftig bedroht. Von dem Sprecher würde auch in der Zukunft die Vergangenheit erwartet werden, wenn es für ihn nur möglich wäre... Ein Wunschtraum ohne jede Hoffnung. Es bleibt also nichts anderes übrig, als der zerstörerischen Macht des bewußten Wiederhervorbringens von für ewig unheilbar wirkenden Sachverhalten in die Augen zu sehen:

Auf ihre Stimme nur will ich itzt hören,
Und fest sie halten, droht sie zu entfliehn,

Will keinen Zweifel, keine Hoffnung nähren,
Und festen Blicks auf sie durchs Leben ziehn.²⁰

Es kann darauf hingewiesen werden, wie konsequent die Gegenüberstellung der beiden Zeitbereiche das ganze Gedicht durchzieht. Ihr Kontrast wird immer wieder, in verschiedenen Variationen beleuchtet, er bleibt leichter oder stärker verwandelt in allen Strophen existent. Schon diese Lösung an sich, die in wechselvollen Gewändern wiederkehrende Darbietung eines einzigen Gedankens, wäre ein virtuoser dichterischer Griff; das Gesagte betont aber so seine eigene Bedeutung mehrfach und unsagbar kraftvoll. Es scheint überhaupt nicht langweilig zu sein, daß sich hier eine bedeutende Sache in einem Kreislauf wiederholt, diese logische und phonetische Monotonie wirkt eher überwältigend auf den Leser/Hörer. Durch die unendliche Linie eines Sprechaktes suggeriert sich die persönliche Wirklichkeit der Künstlerin letzten Endes immer gleich oder zwar auf ähnliche Weise, aber immer auch authentisch.

Denselben Charakterzug teilen auch die anderen Werke Baumbergs von größerem Format mit diesem Gedicht.

20 Ebenda.

Der komplizierte Ausdruck einer bald unausstehlichen, bald entkräftenden Eintönigkeit der starrsinnigen Leidenschaft ist in ihren durchsichtigen rhetorischen „Vitrinen“ zur Schau gestellt.

4 / Ausgang

Nun erhebt sich die Frage, warum man um die Mitte der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts, und noch dazu in Ungarn, gerade das Lebenswerk einer „Altwiener“ Dichterin zu erforschen bemüht ist? Der vorliegende Text ist eine dem Ziele der ersten Bekanntmachung ihres Themas zustrebende und nach praktischen Gesichtspunkten redigierte, modellhaft abgekürzte Version der ersten Fassung meiner Promotionsschrift, die ich unter dem Titel *Gabriele von Baumberg. Ihr Leben und frühes Schaffen, 1766–1799* im Sommer 1993 fertiggestellt habe. In diesem Rahmen vermochte ich lediglich meine Problemstellung skizzieren, um durch die Anführung einiger Beispiele aus dem Schaffen der Gabriele von Baumberg dem Leser einen

Anreiz zum Wiederentdecken der fast völlig vergessenen Autorin zu liefern.

Im Hintergrund stecken aber vielmehr – abgesehen vom dem persönlichen und geographischen Engagement des Verfassers dieser Studie: Tapolca, der Geburtsort von Batsányi, des Gatten von Gabriele von Baumberg, liegt im Komitat Veszprém, wo er zur Zeit des Schreibens dieser Zeilen tätig ist – die Eigentümlichkeiten der ungarischen Germanistik selbst. Sie kann sich nämlich aus vielen Gründen berechtigt, wenn nicht auch genötigt, sehen, jene Bereiche zu untersuchen, die von den österreichischen Wissenschaftlern bis heute nicht völlig ausgeschöpft wurden. Einige von diesen Gründen:

- a) Die Germanisten, die sich heute bei uns, in Ungarn, mit der Entwicklung der Kultur in Österreich beschäftigen, behandeln damit auch ein Stück eigener Kulturgeschichte. Denn wegen des jahrhundertlang existierenden gemeinsamen staatlichen Rahmens sind auch heute noch gewisse lebendige Impulse da, die – in allen ihrer Einzelheiten – für uns nach wie vor äußerst aufschlußreich sind.

- b) Hinsichtlich der literarischen Komparatistik geht es ferner in diesem konkreten Fall um eine intensive, sich auf Jahrzehnte erstreckende geistige Zusammenarbeit, in der die ungarische Seite die bestimmende Rolle spielte.
- c) János Batsányi war ein ungarischer Schriftsteller ersten Ranges. Sein Leben, sein Werk, seine ganze Wirkungsgeschichte können nicht umfassend beurteilt werden, solange die Forschung den Platz, den seine Frau innerhalb der österreichischen Literaturentwicklung einnimmt (sei der auch noch so bescheiden, aber: real), nicht genauer bestimmt.
- d) Dieser Platz scheint nämlich zumindest kulturhistorisch dennoch bedeutend zu sein. Die Gestalt bleibt zwar auch meiner Auffassung nach eher nur ein typisches Beispiel für die literarischen Figuren ihres Zeitalters, sie ist auf keinen Fall eine originell-schöpferische Persönlichkeit, aber sie wird bei mir einmal wirklich nach der eigenen Leistung, und nicht bloß nach den Äußerlichkeiten ihres Lebens, eingeschätzt. Die Tatsache, daß sie in erster Linie für die ungarische Seite interessant ist – wenn auch nur

ihre frühe Schaffensphase den eigentlichen Gegenstand meiner Ausführungen bilden wird, in der sie noch nicht unter dem Einfluß von Batsányi stand –, bleibt dabei natürlich weitgehend beachtet.

- e) Aber gerade durch eine eingehende Analyse dieser ästhetisch noch ziemlich unabhängigen Periode der Dichterin wird auch die Beschäftigung mit der Problematik der Herausbildung einer eigenständigen österreichischen Literatur zwischen 1750-1800 unausweichlich. Diese Forschung beabsichtige ich weiterzuführen, dafür dient mir die möglichst vollkommene Schilderung des Lebens und Werkes dieser Autorin als Ausgangspunkt.
- f) In Ungarn werden einige Persönlichkeiten, die selbst als Ausländer eine anerkannte Rolle im Kulturleben des Landes spielen konnten, in der landesüblichen Reihenfolge des Vor- und Zunamens genannt, wobei der Vorname häufig auch noch magyarisiert ist. Der besonders volkstümliche französische Schriftsteller Verne *Gyula*, der Engländer, der die Pläne zum Bau der berühmten Kettenbrücke in Budapest entwarf, Clark *Ádám* sind z. B. solche Gestalten.

Natürlich bildet die hier besprochene Baumberg *Gabriella* (Gabriele von Baumberg) beim Üben dieser sprachschöpferischen Nachlässigkeit keine Ausnahme. Diese Tatsache zeugt von der Beliebtheit einer im Grunde genommen doch unbekannten Figur, mit der heute sowohl die österreichischen als auch die ungarischen Fachleute (noch) nicht allzu viel anfangen können, aber in Zukunft desto mehr sollten. Ich persönlich betrachte ihre Person als ein Symbol von Zielsetzungen meiner teils schon absolvierten, teils noch zu bewältigenden Forschung im Bereich der josephini(sti)schen Dichtung, als ein Tor, das sich einer zum Teil noch unausgeschöpften Epoche der sogenannten „österreichischen Literatur“ öffnet.

„Höchster Geist“ und „schönste Seele“

Das Dichterehepaar Baumberg-Batsányi und die Formen des Bonapartismus in der Habsburger Monarchie

Die abenteuerliche Lebens- und Beziehungsgeschichte des Ehepaares Baumberg-Batsányi entfaltete sich während der stürmischen Zeiten der Napoleonischen Kriege. Gabriele von Baumberg (1766-1839), die im josephinischen Jahrzehnt gefeierte „Sappho Wiens“, und János Batsányi¹ (1763-1845), der zum Rebellen gestempelte, politisch engagierte ungarische Schriftsteller kannten einander seit 1799, konnten aber – wegen familiärer und finanzieller Schwierigkeiten – erst 1805 heiraten. Zwischen 1811 und 1814 lebten sie in Paris, nachdem Batsányi mit den die Kaiserstadt räumenden französischen Truppen bereits 1809 aus Wien hatte fliehen müssen. Das Jahr nach dem Sturz

1 Eine zusammenfassende Darstellung des Lebens und Schaffens von Batsányi bietet die Studie von Ferenc Biró: *A látó* [Der Seher]. In: F. B.: *A felvilágosodás korának magyar irodalma* [Ungarische Literatur im Zeitalter der Aufklärung]. Budapest 1995, S. 333 ff.

Napoleons verbrachte er dann wieder allein im „Mittelpunkt der gebildeten Welt“, in seinem geliebten Paris, während er auf das Ergebnis der Rettungsaktion seiner Frau in ihrem Heimatland wartete. Schon die früheren Ereignisse im Leben der beiden zeugen davon, daß sie sehr sensibel auf die politische Entwicklung reagierten, daß die historischen Geschehnisse ihre persönliche und künstlerische Laufbahn zutiefst beeinflussten, so daß sich die Frage nach „bonapartistischen“ Zügen in ihren Werken als durchaus logisch und vertretbar erweist.

Die Veränderung des geistigen Klimas in Europa nach 1789 und besonders nach 1793 führte zur Stagnation im Schaffen der Dichterin Baumberg. Die bis dahin selbstsichere Autorin, die sich der Ausdrucksformen der Aufklärungs- bzw. Rokokolyrik Wiens in der josephinischen Zeit bedient hatte, geriet um die Jahrhundertwende in eine Schaffenskrise. Ebenso wie viele andere Autoren schrieb nun auch sie patriotische Kriegsgedichte, obwohl deren Tonlage der Konstitution ihres Talentes überhaupt nicht entsprach. Mit der neuen Situation ihres Vaterlandes Österreich wurde sie innerlich nie ganz fertig.

Neue Impulse bekam sie erst später, von seiten Batsányis. Seit Dezember 1799, als sie einander auf einem Ball in Wien trafen, ist die künstlerische Entwicklung Gabriele von Baumbergs nur noch im Zusammenhang mit dem bedeutenden ungarischen Dichter zu deuten und zu beschreiben. Für die Dreiunddreißigjährige, die früher im sogenannten Greinerschen Kreis (im Elternhaus der berühmten Karoline Pichler) durch ihre eigenartige Weise, „der Liebe Lust und Leid bald in kraftvollen, bald in weich-elegischen Lauten zu singen“², Aufsehen erregte, waren Begegnung und Verbindung mit dem unruhigen, in vielfacher Hinsicht frustrierten Batsányi geradezu verhängnisvoll. Der Ungar machte aus seiner republikanischen Überzeugung kein Hehl und erwartete auch von seiner – politisch eher indifferenten – Frau, daß sie sich diese zu eigen machen sollte. Den schon in die Martinovics-Verschwörung verwickelten und im Zusammenhang damit im ungarischen Jakobinerprozeß (1795) zu einjäh-

² Johann Wilibald Nagl/Jakob Zeidler/Eduard Castle: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. Bd. I–IV. Wien 1899–1937. Zweiter Band, Dritter Abschnitt, S. 326.

riger Haft in Kufstein verurteilten Batsányi hatte man angeklagt, daß er die Ungamproklamation von Napoleon im Jahre 1809 ins Magyarische übersetzt hätte.³ Deshalb wurde er 1815 in Paris wieder verhaftet und 1816 durch kaiserliche Entscheidung bis zu seinem Tod nach Linz verbannt, wohin Gabriele von Baumberg ihn begleitete, die seit 1805 seine Frau war. Daß Gabriele von Baumberg nun fern von Wien, dem Schauplatz ihrer jugendlichen Erfolge, zu leben gezwungen war, bereitete ihr keine besonderen Schwierigkeiten und Leiden. Die Quellen der Inspiration waren bei dieser Dichterin ohnehin versiegt, wobei auch der von ihrem Mann sanft ausgeübte Druck, ihre dichterische Arbeit in Bahnen zu lenken, die ihrer eigentlichen Begabung nicht entsprachen, dazu beigetragen haben dürfte, daß sie in den letzten Jahrzehnten ihres Lebens fast nichts mehr schrieb. *Frau Batsányi*, nennen wir sie nun so, sah ihre Hauptaufgabe weiterhin darin, den Gatten zu unterstützen, der – obzwar niemals auf dem Niveau seiner früheren Werke – noch Wesentliches hervorbrachte.

3 Es hat sich inzwischen erwiesen, daß diese Annahme durchaus begründet war. Vgl.: Bíró, A látó (Anm. 1).

Was schrieb er und unter welchen Umständen? Die ungarische Fachliteratur über das Leben und Werk von János Batsányi hat ihren „Gegenstand“ schon behandelt und erforscht. Die Untersuchung der verschiedenen Formen des Bonapartismus muß sich also in erster Linie auf das Werk Gabriele von Baumbergs konzentrieren. Zwei im Entstehen befindliche Dissertationen – von Wolfram Seidler⁴ und meine Doktorarbeit – gehen in diese Richtung. Mein vorliegendes Referat soll sich demgegenüber mit dem Schaffen beider Autoren beschäftigen. Denn obwohl nur Batsányi ein zweisprachiger Schriftsteller war, wäre sein Porträt ohne die Berücksichtigung Gabriele von Baumbergs unvollständig.

*

Im folgenden werden die Formen des „Bonapartismus“ im Schaffen des Batsányi-Ehepaars näher betrachtet: der

4 Eine Art Synopsis der Dissertation von Wolfram Seidler bietet sein Beitrag: *Ex libris et manuscriptis. Quellen, Editionen, Untersuchungen zur österreichischen und ungarischen Geistesgeschichte*. Hrsg. von István Németh und András Vizkelety. Schriftenreihe des Komitees Österreich-Ungarn. Bd. 3. Budapest, Wien 1994, S. 79–90.

unleugbare Bezug dieser Werke – auf den Napoleonischen Hintergrund, anders formuliert: auf den Bonapartismus. Die Formen der sprachlichen Fixierung gehen auseinander, der inhaltliche Wesenskern bleibt jedoch derselbe. In diesen literarischen Schöpfungen spiegelt sich Privates sowie Gesellschaftlich-Politisches; sie sind teils auf deutsch, teils auf ungarisch verfaßt bzw. ins Ungarische übersetzt und für unterschiedliche Leserschichten bestimmt. Ein Zug der geistigen Struktur der Habsburger Monarchie um 1800 ist in ihnen zu erkennen.

In dem hier auf thematischer Ebene „bonapartistisch“ definierten literarhistorischen System der synoptischen Beschreibung von bestimmten Werken der beiden Autoren steht zweifellos das große lyrische Gedicht János Batsányis *Der Kampf* an der wichtigsten Stelle.⁵ Auf andere deutschsprachige sowie nichtungarische Texte von Batsányi wird daher im Rahmen dieses Vortrags nur hingewiesen, ebenso wie auf einige Werke Gabriele von Baumberg. Im Vergleich zur ersten, von Batsányi

5 Batsányi János Összes Művei [Sämtliche Werke von J. Batsányi]. Hrsg. von Dezső Keresztury und Andor Tamai. Bd. IV: Der Kampf [A viaskodás]. Hrsg. von Endre Zsindely. Budapest 1967 (fortan: BJÖM).

noch völlig unabhängigen Sammlung der Baumbergischen Werke⁶, springt im zweiten Lyrikband der Dichterin⁷ das Fehlen an politisch relevanten Stellungnahmen, an vom *historischen Alltag* geprägten Gedichten ins Auge. Im ersten Band aus dem Jahre 1800 sind noch fast ein Dutzend Texte zu finden, die die Ereignisse der Koalitionskriege behandeln und verschiedene Mitglieder des Hauses Habsburg verherrlichen. Nun trifft man auch im zweiten Gedichtband auf keine radikalen politischen Gedanken – wie im Werk von Batsányi –, doch werden darin auch keine patriotischen Töne angeschlagen, und traditionsverbundene poetische Deklarationen sucht man vergebens. Dieser Wandel ist mit Sicherheit auf Batsányis Einfluß zurückzuführen.

Allerdings verfaßte Gabriele von Baumberg wenig später doch, d. h. *noch einmal* Lieder, die die habsburgisch bestimmte Linie der österreichischen patriotischen Lyrik weiterführen. Zumindest zu einem provisorischen „Ausgleich“ sollte es dabei zwischen den Themenbereichen

6 Sämtliche Gedichte Gabrielens von Baumberg. Wien 1800 [fortan: SG].
7 Gedichte von Gabriele Batsányi, geb. Baumberg. Mit einer Abhandlung über die Dichtkunst von F. W. Meyern. Wien 1805 [fortan: G].

Patriotismus und *Bonapartismus* kommen, als Frau Batsányi die Vermählung von Marie Louise (der Tochter des Kaisers Franz) mit Napoleon besang und damit gleichsam ihrem „Pflichtbewusstsein“ gehorchte. Im Jahre 1810 läßt sie die „Genien gebeugter Nationen“ folgende Bitte an Gott richten:

Giebt einen Welttheil her zu Paradiesen
Und weyht zur Priesterin des Bunds – Louisen!
Und an dem Strand der Donau und der Seine,
Vernehmen frohe Völker dieses Wort [...]

Und Gott besiegelt diesen Bund:

Die Kraft des Bündnisses, daß ich vereine,
Wirkt segensvoll auf Eure Enkel fort,
Die Myrthe sich um Lorbeer schlingt, vermähle
Dem Höchsten Geiste, sich die Schönste Seele.⁸

8 Zit. nach Lajos Horánszky: Batsányi János és kora. Eredeti levelezések és egykorú források nyomán [János Batsányi und seine Zeit. Aufgrund ursprünglicher Quellen und zeitgenössischer Briefe]. Budapest 1907, S. 294.

Höchster Geist und *schönste Seele* der Welt: Napoleon Bonaparte und Erzherzogin Marie Luise sind natürlich damit gemeint, wobei der Name Luise bereits der französischen Rechtschreibung angeglichen wird. Handelt es sich dabei um den Ausdruck eines epochenspezifischen, um eine Art *Detailbonapartismus*? Oder war bei diesem Vers eher zeitgebundenes politisches Kalkül bestimmend? 1810 war Batsányi bereits in Paris. Was mag er wohl zu diesem letzten Endes wiederum habsburgisch-patriotisch geprägten Lied gesagt haben, das in seiner Abwesenheit geschrieben und gedruckt wurde?

Aus der Korrespondenz geht eindeutig hervor, daß dieses Ereignis die Eintracht der „Batsányis“ kaum trübte. Die aus guter österreichischer Beamtenfamilie stammende Baumberg kehrte mit diesem Gedicht nur zu ihrer früheren Schaffensweise zurück und konnte darüber hinaus – was für die „Familie“ sicherlich zu dieser Zeit wichtiger war – über die eigene Ehe nach wie vor mit dem gleichen Pathos dichten, mit dem sie 1810 die „Genien gebeugter Nationen“ zu Wort kommen ließ. Was Batsányi selbst betrifft, muß erwähnt werden, daß er in den bewegten neunziger Jahren übrigens auch einige Werke in lateinischer Spra-

che schrieb, in denen er gegen Bonaparte Stellung bezog. Gegen Bonaparte, den damaligen General der Großen Französischen Revolution! In seinen Oden *Ad Hungaros* und *Mantua* tat er das.⁹ Die Burg Mantua, die stärkste Festung des Habsburgerreiches in Norditalien, wurde am 2. Februar 1797 von Napoleon besetzt. Doch schon zwei Jahre später fiel sie in die Hand der Koalitionsarmeen. Das Gedicht von Batsányi feiert die Rückeroberung der Festung durch die österreichisch-russischen Truppen unter General Suworow. So seltsam es auch anmutet: Batsányi, der zu seiner Zeit vielleicht „linksradikalste“ Revolutionär unter den ungarischen Literaten, schrieb diese Ode! „Man kann nicht ohne Bitternis daran denken“ – schreibt Dezső Keresztury, Autor einer fundamentalen Überblicksstudie –,

daß der Name Batsányi in der freien Gemeinschaft europäischer Schriftsteller, wo er nach der erlittenen Kerkerstrafe einen Neubeginn anstrebte, mit diesen sprachlich einwandfreien, dichterisch mittelmäßigen und zweifellos reaktionären lateinischen Werken bekannt wurde. Batsányi, der Dichter der nationalen Revolution in Ungarn, ist

9 BJÖM Bd. I., S. 236 ff., S. 240.

auch Autor von Gedichten, die die Habsburger verherrlichen; ja: das gehört mit zu den tragischen Momenten seines Lebens.¹⁰

In einer dieser eher allgemeinen „Revolutionsfreudigkeit“ weniger zustimmenden Literaturbetrachtung könnte man die Existenz der lateinischsprachigen und patriotischen Oden von Batsányi nicht unbedingt als „tragisches Moment“ bezeichnen. Vielmehr als „pikant“-realistisch! Es ging auch Batsányi um Leben und Tod, um Lebensmöglichkeiten in der Zeit von Kaiser Franz, die er sich mit der Feder erkämpfen zu müssen glaubte. Es gibt allerdings ein Werk von ihm, in dem der charakteristische „Patriotismus“ in der Habsburger Monarchie viel kritischer beschrieben wird als in den lateinischen Oden. Der Titel dieses Werkes lautet, wie bereits erwähnt: *Der Kampf*.¹¹

Der Kampf ist ein Hauptwerk Batsányis, dieses bedeutenden Dichtergelehrten der ungarischen Aufklärung. Es

10 Dezső Keresztury: *Der Kampf*. In: Studien über ungarische Wirtschaft, Politik und Kultur. Budapest 1966. Bd. I., S. 185–194.

11 Im folgenden stützt sich der Schreiber dieser Zeilen weitgehend auf die Feststellungen und Formulierungen von Keresztury, *Der Kampf* (Anm. 11).

gehört darüber hinaus zu den interessantesten Dokumenten der Napoleonischen Zeit. 1810 erschienen, blieb es über anderthalb Jahrhunderte hindurch verschollen, wozu die Anonymität des Verfassers wesentlich beitrug. Batsányis größter Rivale, Ferenc Kazinczy, war es, der die spätere Forschung auf die Spur des verschollenen Werkes führte. Und zwar in seiner Korrespondenz, die sich auf 25 Bände beläuft und tiefe Einblicke in das ungarische Leben um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ermöglicht. Kazinczy war eine Persönlichkeit der ungarischen Aufklärung, der, ebenso wie Batsányi, mit Recht eine führende Rolle in der damaligen Literatur anstrebte. Darüber entzweiten sie sich, die seit 1788 zusammen – der Dritte im Bunde war der ehemalige Jesuit und Dichter Dávid Baróti Szabó¹² – die erste ungarische Kulturzeitschrift von hohem Niveau *Magyar Muzeum* [Ungarisches Museum] herausgaben. Sowohl aus fachlichen als auch aus privaten Gründen kam es später beiderseits zu tödlichen Kränkungen. Kazinczy schrieb zornige Epigramme über Batsányi, und in einem Brief an einen „Gefolgsmann“ warf er seinem einstigen

12 Über Batsányis Verhältnis zu Ferenc Kazinczy und Dávid Baróti Szabó vgl. Bíró, A látó (Anm. 1).

Herausgeber-, Angeklagten- und Sträflingskollegen vor, daß er „zum Söldnerheer der Geheimen Polizey übergegangen sei“, daß er sich nicht schäme, „eine von Somsics, einem bedeutenden ungarischen Politiker, in Wien verfaßte lateinische Ode als sein eigenes Werk auszugeben“, und daß ihm seine deutschen Gedichte „von der bejahrten Jungfrau Gabriele von Baumberg eingeflüstert worden seien“.¹³ Diese und auch weitere Anschuldigungen, die dem guten Ruf von Batsányi erheblichen Abbruch taten, ermöglichten es den sich mit dem Nachlaß des Dichter-Revolutionärs befassenden Wissenschaftlern, auf die Spur des anonym erschienenen, verschollenen Gedichts zu kommen.

In der Hinterlassenschaft Batsányis befindet sich ein Exemplar der Zeitschrift *Adrastea*. In diesem berühmten Miszellen-Werk Johann Gottfried Herders sind Teile aus *Der Kampf* abgedruckt.¹⁴ Das Manuskript ist durch

13 Kazinczy Ferenc levelezése [Die Korrespondenz von F. Kazinczy]. 23 Bde. + 2 Ergänzungsbände. Hrsg. von Jenő Berlász, Margit Busa und Géza Fülöp. Budapest 1960; László Z. Szabó: Kazinczy Ferenc. Budapest 1984, S. 302 ff.

14 Handschriftensammlung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest. Signatur: RUI 4-r. 82. sz.

Batsányis väterlichen Freund, den aus der Schweiz stammenden Historiker Johannes von Müller, bereits 1803 nach Weimar gelangt. Batsányi schrieb auch einen Begleitbrief zu dem Gedicht. Johannes von Müller konnte das Werk und den Brief nur Herders Sohn übergeben, der Vater war inzwischen gestorben. So fand *Der Kampf* Eingang in den postumen Band von Herders *Adrastea*, dem Wunsch Batsányis entsprechend mit folgender Überschrift: *Der Kampf. Fragment eines lyrischen Gedichts / von unbekannter Hand und einem ungenannten Verfasser unter den Papieren gefunden*. Das in der *Adrastea* erschienene Fragment enthält zwei Stücke einer größeren Komposition. Im ersten spricht der Dichter über seine Rolle, seine Situation und seine seelische Verfassung, bekundet sein unerschütterliches Selbstvertrauen und seinen Glauben an eine kommende bessere Welt. In der aus 50 Strophen bestehenden Ode führt der dem Untergang preisgegebene Dichter ein Zwiegespräch mit der Muse. Angesichts der unüberwindlichen Schlechtigkeit der Menschen verzagt jedoch der Dichter, er verleugnet seinen Glauben und fleht um Vernichtung. Tief erschüttert überläßt die weinende Muse ihn seinem Schicksal. Das zweite Stück des Frag-

ments ist ein vielschichtiges philosophisches Gedicht, eine Zusammenfassung von Batsányis dichterischem Credo.

Batsányi selbst hielt viel von diesem Gedicht. Das erste Stück, die Ode mit dem Zwiegespräch des Dichters und der Muse, ist 1801 entstanden. Das Manuskript schickte Batsányi in Begleitung folgender Zeilen an seine geliebte Gabriele:

[...] die hier mitgehenden zwei Gedichte (die Ode und das Stammbuch) habe ich für dich doch mit dem herzerhebenden Gefühle abgeschrieben, daß du, Licht und Heil meiner Seele!, Vergnügen daran finden dürftest. Beide sind mir jetzt außerordentlich lieb ... In diesen zwei Stücken ist aber nur der Gegenstand, und fast ganz allein, der mich so sehr interessiert. Die Ode ist jetzt in meinen Augen das vortrefflichste, was ich oder auch ein anderer je gemacht hat, denn die zärtliche Sprache der echten, fast übermenschlichen Liebe ist darinnen so unverkennbar, daß sie fähig war, sogar auf die erhabenste und schönste der Mädchen-Seelen zu wirken und sie zu rühren.¹⁵

15 Zit. nach Ilona Vajda: Batsányi János és Baumberg Gabriella 1799–1809. Budapest 1938, S. 47.

Diese Superlative beziehen sich wahrscheinlich auf Gabriele von Baumberg. Der überschwengliche Stil der Briefe an Gabriele aus dieser Zeit hat übrigens viel Verwandtes mit dem Gedicht, und einige Gedanken des zweiten Teils werden auch in den Briefen geäußert. Allerdings kehren die Motive dieser Gedichte auch in Batsányis späteren, aber aus den gleichen geistigen Quellen schöpfenden ungarischen Werken wieder. So tritt z. B. die Muse als Personifikation der göttlichen Macht der Dichtung im Gedicht *Déli György látása* [Vision des György Déli] und *Poétai elmélkedések* [Poetische Gedankengänge] auf.¹⁶ Batsányi sprach in diesen Gedichten tiefgründige Gedanken über Leben, Kunst und seine „Seherberufung“ aus; und das große Gedicht *Der Kampf* ist eine Zusammenfassung seiner wichtigsten Anschauungen. Deshalb kann mit gutem Recht gesagt werden, daß *Der Kampf* – obwohl der ungarische Germanist Béla von Pukánszky mehrere Übereinstimmungen mit Werken von Klopstock und Schiller nachweist – zu den eigenständigen Schöpfungen Batsányis gehört und für das Verständnis seiner ganzen Laufbahn

16 BJÖM Bd. I, S. 107ff., S. 140ff.

von größter Bedeutung ist.¹⁷ Ferenc Kazinczy aber, der große Rivale, war völlig anderer Meinung. Er bezog sich auf das ganze, im Jahre 1810 erschienene Werk, als er am Schluß eines seiner Briefe vermerkte:

Ich habe ein aus 175 Blättern bestehendes, Der Kampf betitelt Buch in der Hand. Das Buch gehört einem anderen. Ich möchte schwören, es ist von Batsányi. Fürchterlicher Schwulst und Nebel.¹⁸

János Batsányi, der nach Abzug der französischen Truppen aus Wien verschwunden war, wurde damals in Ungarn steckbrieflich verfolgt. Ein anonym gedrucktes Buch, dessen Autor man aber sehr wohl „erraten“ konnte, bedeutete an sich schon eine Gefahr in Ungarn, anscheinend wagte es also niemand, das Buch aufzubewahren. So ging es verloren und fiel der Vergessenheit anheim. Auch in den großen deutschen Bibliotheken ist es nicht zu finden. Das Werk enthält Stellen, worin Napoleon, der Verkünder

17 Béla Pukánszky: Herder intelme a magyarsághoz [Herders Mahnung]. In: Egyetemes Philológiai Közlöny [Philologischer Anzeiger für Weltliteratur] 1921, S. 35–39.

18 Kazinczy Ferenc levelezése (Anm. 14).

einer neuen Weltordnung, gefeiert wird. Besonders der *Anhang* trägt unverkennbare Züge einer solchen Auffassung; dieser Teil wurde 1809 in Wien verfaßt – die Stadt war zu jenem Zeitpunkt von der französischen Armee besetzt. Als diese Truppen Wien eroberten, kam Batsányi auch mit einem ehemaligen Kufsteiner Mitgefangenen in Verbindung, der inzwischen Minister unter Napoleon geworden war. Der Dichter hatte Anteil an der Abfassung der Proklamation des französischen Kaisers an die Ungarn, doch das war nicht der einzige Grund, weswegen er es als ratsam empfand, mit den abziehenden Franzosen aus Wien zu verschwinden und sich nach Paris zu begeben. In Tübingen machte er halt und gab dort die hier behandelte Flugschrift heraus.

Die wichtigste dichterische Aussage des Werkes ist die Schilderung der Position eines Menschen, der sich, hoffnungslos angesichts der Unterdrückung in der Habsburger Monarchie, im Metternichschen Polizeistaat, der befreienden Macht Napoleons zuwendet. Dieser Gedanke war um 1810 in Deutschland, wo das Nationalgefühl der sogenannten Befreiungskriege bereits erwacht war, nicht mehr „modern“. Batsányi sandte ein Exemplar des Büch-

leins dem jüngeren Bruder des inzwischen verstorbenen Johannes von Müller, der damals die Gesammelten Werke seines Bruders zur Herausgabe bei Cotta vorbereitete – bei Cotta, in dessen Buchhandlung auch *Der Kampf* des ungarischen Dichters erschien. Der jüngere Müller beschäftigte sich nicht eingehend mit dieser Arbeit. Ein ungarischer Wissenschaftler entdeckte 1963 in dessen Nachlaß das längst als verschollen geltende Werk.¹⁹

Batsányi charakterisiert in der Prosanachschrift zu *Der Kampf* die Situation des Untertanen in der Habsburger Monarchie. Vor allem der Kommentar zum „Patriotismus“ ist aufschlußreich und kritisch:

dieser sogenannte ‘Patriotismus’, diese ganz eigentümliche Anhänglichkeit des armen gedankenlosen Gewohnheitstiers an sein Land und dessen Herrn, ist nichts anders, als höchstens die Neigung und Liebe des nach und nach systematisch entmenschten Mönchs zu seiner Zelle und seinem Guardian, oder vielmehr (wie

19 Endre Zsindely: Batsányi János párizsi levelei Johann Georg Müllerhez [J. Batsányis briefe aus Paris an J. G. Müller]. In: Irodalomtörténeti Közlemények [Literarhistorische Beiträge] 1964, S. 65–81., S. 216–229.

schon ein bekannter verdienstvoller Publizist treffend sagte), die Zuneigung der Kuh zu dem Stall, an den sie gewöhnt ist!²⁰

Batsányi erwähnte später niemals sein Buch *Der Kampf*. Wohl auch deshalb konnte es so lange anonym bleiben. Was seine künstlerische Kraft aus aktueller Sicht anbelangt, darf festgestellt werden, daß es an Lebendigkeit eingebüßt hat und kaum noch genießbar ist. Als bedeutendstes Werk Batsányis und des ungarischen Bonapartismus insgesamt ist es allerdings von literaturhistorischer Relevanz.

*

Die „bonapartistischen“ Positionen der Familie Batsányi ließen sich folgenderweise zusammenfassen: Gabriele Batsányi war vorrangig österreichisch-patriotisch eingestellt, der Mann dichtete eher bonapartistisch. Doch so einfach ist das nicht. Es konnten bei Batsányi zeitweilig Haltungen zur Geltung kommen, die seine Frau in ihren literarischen Werken nach wie vor vertrat. Andererseits

²⁰ BJÖM Bd. IV, S. 78–79.

konnte auch sie sich mitunter von dem traditionellen Patriotismus distanzieren. Doch diese unterschiedlichen Auffassungen, diese Schwankungen und Wendungen gefährdeten die gegenseitige Zuneigung, das eheliche Glück nicht.

Aktuelle Fragen der (internationalen) Lukács-Forschung

Stichwörter zu einigen Aspekten

1 / Darstellung des Forschungsstandes

Dem Ansatz der Analyse entsprechend hätte ich meinen *Einblick* – denn es kann bei einem so reichen Material von einem „Überblick“ nicht die Rede sein – etwa mit dem Titel beginnen müssen: „Die zeitgemäßen Probleme der geistig-wissenschaftlichen Beurteilung des Schaffens von György Lukács“. Dies könnte nämlich eine Anspielung auf den Titel eines Textes vom Autor sein,¹ was in den Rahmen der essaistischen Annäherung weitgehend hineinpassen würde, und wäre nicht eben fremd von der jetzt

¹ *A marxista filozófia időszerű problémái (Lukács György felhasználása a Petőfi-kör filozófus-vitáján)* [Die zeitgemäßen Probleme der marxistischen Philosophie (Diskussionsbeitrag von György Lukács auf der philosophischen Debatte des Petőfi-Kreises)]. In: György Lukács, *Curriculum vitae*. Auswahl, Zusammenstellung, Nachwort und Notizen von János Ambrus. Budapest: Magvető 1982. S. 159–170.

zu untersuchenden Leistung. Die energische Ausschließung des Wortes „Probleme“ aus dem Zusammenhang ist aber viel wichtiger, als der spielerisch-heitere Selbstzweck der Stilisierung. Nur „Probleme“ dürfen hier irgendwie nicht auftauchen! Was aber andererseits „zeitgemäß“ ist, dem sei auch etwas Akutes, Intensives und Aufregendes, kurz: Grundwichtiges zuzusprechen, und über solche Bedeutung verfügt das Lukács'sche Schaffen heute doch nicht mehr. Deshalb mußte ich meine Beurteilung der Beurteilung des Philosophen ein bißchen abgestumpft formulieren. Was demgegenüber nur „Aktualität“ darstellt, das hat den neutralen Sinn 'jetzig, sanft vorhanden', und das Dasein des Œuvres von György Lukács scheint heutzutage eher auf diese Weise beurteilbar zu sein. Dies war nicht immer so. Es gab Zeiten, als es große Stürme erregte, von welchen etwas für alle Fälle auch momentan spürbar ist. Dahinter steckt der Zauber einer Persönlichkeit, einer Leistung sowie der ständigen Fähigkeit von Erneuerung. Es handelt sich hier um ein Schaffen, das mit seinem monumentalen Umfang nicht ganz zu Unrecht das Gefühl der „Unendlichkeit“ vermittelt, dennoch chaotisch und in vielerlei Hinsicht widerspruchsvoll, als Ganzheit in der

Art eines Labyrinths verwirrt erscheint. Ein gefährliches geistiges Potential, das manchmal fast niemanden und auch sich selbst nicht schonte, und das von Zeit zu Zeit von den offiziellen Ämtern verfolgt wurde. Ein praktisches Selbstplagen, gleichzeitig eine theoretische Richtschnur, welche fast von keinem Wert mehr, aber einfach nicht imstande ist, ihre Geltung völlig zu verlieren. Welche sind aber heute die „wichtigsten“ Fragen, die im Zusammenhang mit dem Schaffen, Leben, den Jahrzehnten der Wirkung von György Lukács konkret gestellt werden müssen? Es wäre ein hoffnungsloses Unternehmen, wenn man probieren würde, sie überhaupt aufzuzählen. Nicht zuletzt deshalb, weil neben der großen Anzahl der Meinungen und Wertungen auch die Komplexität des internationalen Kontextes von Anfang an die Sache erschwerte. Und diese „Rezeption“ ist in Ganzem unübersehbar. Es kommt hinzu, daß manche meinen, es wäre vor allem die Frage zu stellen, ob die Person und das Lebenswerk überhaupt wert seien, zum Gegenstand einer selbständigen Forschung gemacht zu werden? Wie steht es nun mit diesem markant und eigenartig marxistischen Gegenstand anderthalb Jahrzehnte nach der politischen Wende in dem ehemaligen

„sozialistischen“ Land Ungarn?² So gesehen bedeutet die Untersuchung der Wirkungsgeschichte des ehemaligen „Geschmacksdiktators“ György Lukács fast soviel, wie die der ganzen ehemaligen „Geschmacksdiktatur“ des systematisch wirkenden philosophisch-politischen Marxismus. Und die beiden Gegenstände können weitgehend parallelisiert oder gar in solchem Maße identisch gemacht werden, daß man als konkretes Textmaterial die Werke von Lukács aus dem Zeitalter zwischen etwa 1930 und 1955 in die Betrachtung

2 Von dem sogenannten „jungen Lukács“ würde ich hier – wie auch an anderen Stellen der Dokumentation meiner Forschungen – absehen, denn die geistesgeschichtliche Richtung in der Philosophie ist heute nicht methodisch „aktuell“, was man vom Marxismus noch nicht ganz behaupten könnte. Zu einem Teil der zweiten, schon marxistischen, dem Schaffen und Erscheinen des Werks *Die Eigenart des Ästhetischen* jedoch vorangehenden, Arbeitsperiode des Wissenschaftlers siehe vor allem die Vorwort-Studie von László Sziklai im Band: Lukács György, *Eszztétikai írások 1930–1945* [Ästhetische Schriften 1930–1945] (Budapest: Kossuth 1982) unter dem Titel *Lukács György kommunista esztétikája* [Die kommunistische Ästhetik von György Lukács], S. 5–23. Von Demselben noch: *Lukács György moszkvai írásainak utóélete* [Nachleben der Moskauer Schriften von György Lukács] In: „Az időt mi hoztuk magunkkal“ *Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből VI* [„Wir haben die Zeit mitgebracht“ Studien über die Geschichte der sozialistischen Literatur VI]. Herausgegeben von László Illés. Budapest: Akadémiai 1985. S. 525–541. Ebenda zu diesem Thema noch: István Szerdahelyi, *Lukács György útja „Az esztétikum sajátosságá”-hoz* [Der Weg von György Lukács bis zur „Eigenart des Ästhetischen“]. S. 465–523.

vorwiegend hineinbeziehen will. Denn in der frühen marxistischen Periode (vor 1930) und im späteren Zeitraum (nach der ungarischen Revolution im Jahre 1956, von der Arbeit am großen ästhetischen Spätwerk seit etwa 1954/55 an) können wir von einem normativen Vorhaben in der Intention des Philosophen noch und schon nicht reden. Unter solchen Umständen bedeutet es dann keine wirkliche praktische Schwierigkeit für unsere Zielsetzung, daß es eine Lukács-Forschung an und für sich – die in den 80-er und 90-er Jahren dauerhafte offizielle szientische Selbstidentität aufweisen konnte und wissenschaftliche Existenz für mehrere jungen Intellektuellen des Ostblocks bieten konnte, dann in den 90-er noch repräsentative Leistungen zur Folge hatte – heutzutage nicht mehr gibt. Inwieweit diese Forschung weitergeführt wird, und sich in der Zukunft überhaupt noch als vorstellbar definieren läßt, kann man nicht beurteilen, aber sie wird sicherlich mit einem viel breiteren Begriff der philosophischen Wissenschaft arbeiten, als die historische Rekonstruktion und Erwägung gewisser Ideen und Ideologien, also eine Art Philologie der (marxistischen) Vergangenheit. Vielmehr als allgemeine Methoden- oder Wissenschaftslehre, deren Wirkungskraft

oder Spannweite – kurz Bewußtheit – eben auf dem Gebiet der ästhetischen Reflexion zu beobachten und festzustellen sei. Das wissenschaftssituationelle Erbe ist in diesem Fall ein ganzes, umfangreiches, amorfes Erbgut, worauf richtig-korrespondierend zu reagieren ein Zeichen dessen ist, inwiefern man geistig anspruchsvoll vorgeht – sowohl rückblickend als auch in die Zukunft schauend. Die Wirkung und (implizite) Verarbeitung der von Lukács wesentlich mitgeformten Denktradition des Marxismus im 20. Jahrhundert bildet im heutigen geistigen Ungarn immer noch ein deutlich erkennbares Paradigma, wodurch – neben der Registration von Feststellungen und Monographien ausgesprochener Lukács-Forscher und -Schüler wie László Sziklai³ und Mihály Vajda⁴ – gleichzeitig auch die Bestim-

3 Vgl. Werke von ihm wie *Zur Geschichte des Marxismus und der Kunst*, 1978); *Lukács és a fasizmus kora* [Lukács und die Zeit des Faschismus] (1985); *Georg Lukács und seine Zeit* (1986); *Moszkvai évek Lukács Györggyel* [Jahre mit György Lukács in Moskau] (Mitautor: Mihail Lifsic, 1989); *After the Proletarian Revolution. George Lukács's Marxist Development 1930-1945* (1992).

4 Vor allem sein Buch *Tükörben* [Im Spiegel] (2001) weist ihn in der Relation von György Lukács auf. Einige seiner anderen Werke zeigen ihn dabei noch als Gesellschaftsphilosophen: *A mítosz és a ráció határán* [An der Grenze von Mythos und Ratio] (1969); *Fascism as a Mass Movement* (1976); *Sistemi sociali oltre Marx* (1980); *The State and Socialism* (1981);

mung gewisser (mehrerer) Positionen innerhalb der Literatur- und Kunstwissenschaft dieses Landes skizzierbar wäre. Die letztere Tatsache, die ich persönlich-subjektiv für sehr wichtig halte, sichert, daß die Erforschung des verzweigten, mehrere thematische und disziplinäre Perspektiven aufweisenden Blockes der Lukács'schen Erbschaft keinesfalls und in keinem Zusammenhang – bei weitem nicht und nie – Selbstzweck bedeutet. Obwohl auf vielen Ebenen – komplex-übergreifend, auf Detailsfragen konzentriert, historisch verschiedenartig ideologiekritisch, sich auf die Fragen der Gesellschaftsphilosophie, Ontologie, Erkenntnislehre oder eben Ästhetik konzentrierend usw. – ist die Forschung so vorzustellen, daß alle ihrer Möglichkeiten und Methoden der Untersuchung und geistig-geisteswissenschaftlicher Diskussion hinsichtlich György Lukács's eigentlich nur in einer einzigen Hinsicht eine wesentliche Rolle spielen. Und diese ist die Tatsache, daß der Interpret im Grunde ohnehin wählen muß: Er arbeitet

Orosz szocializmus Közép-Európában [Russischer Sozialismus in Mitteleuropa] (1989); *Marx után szabadon, avagy miért nem vagyok már marxista?* [Frei nach Marx, oder warum ich nicht mehr Marxist bin?] (1990); *Változó evidenciák* [Evidenzen in Veränderung] (1992); *A történelem vége? Közép-Európa – 1989* [Ende der Geschichte? Mitteleuropa – 1989] (1992).

entweder mit dem „Abschied“ der Lehre von Marx oder akzeptiert eine „Renaissance“ im beginnenden 21. Jahrhundert.⁵ Stimmt diese Behauptung, so sind unter anderem alle Richtungen der heutigen Kunstkritik und der der jüngsten Vergangenheit in Ungarn auch so zu bestimmen, daß alle mit dem (ehemaligen) systematisch-philosophischen Marxismus zusammenhängende Phänomene darstellen. Die Bezeichnungen ihrer Forschungen könnten also vor allem Post-Marxismus und Anti-Marxismus, aber auch der sogenannte Intro-Marxismus sein, und selbst der weitergeführte Marxismus ist noch mit seinen verschiedenen Richtungen zu nennen. Die auf diese Weise im wesentlichen durchleuchteten Traditionen und Methoden können mit den Namen und dem Schaffen der bedeutendsten zeitgenössischen TheoretikerInnen von Ungarn verbunden und belegt werden: Sándor Radnóti (Post-Marxismus),⁶ Ernő

5 Vgl. László Sziklai, *Búcsú vagy reneszánsz? Karl Marx a 21. században* [Abschied oder Renaissance? Karl Marx im 21. Jahrhundert] In: László Sziklai, *Egyszer volt – hol nem volt* [Es war einmal...]. Budapest: T-Twins 1995. S. 87–103.

6 Auf die Kritiken des jungen Sándor Radnóti (1946–) waren, auch nach seiner eigenen Eingestehen, die Werk-Besprechungen des Ferenc Fehérs von wesentlichem Einfluß, der selbst ein von Ungarn 1977 ausgewiesener Schüler von György Lukács gewesen war. Das behauptet Radnóti an der 379. Seite

seines Buches *Mi az, hogy beszélgetés?* [Diskurs – was heißt das?] (Budapest: Magvető 1988), in dem er seine frühen Schriften publiziert. Eine ähnliche Sammlung seiner kleineren frühen Schriften stellt das Buch *Recrudescunt vulnere* aus demselben Jahre dar. „Nach der »großen Erzählung« des Marxismus folgte in meinem Leben keine neuere »große Erzählung« mehr.“ – sagt Radnóti in einem Interview im Jahrgang 1990 der Zeitschrift Nappali ház (Nr. 3, hier zitiert nach der Publikation in seinem Band *„Tiszelt közönség, kulcsot te találj...“* [„Wertes Publikum, du sollst den Schlüssel finden...“], (S. 290.)), was bei ihm zugleich die teilweise Abwendung von der Literatur bedeutete, während nicht nur das Material der erwähnten Bände fast völlig literaturkritisch war, sondern auch ein weiteres Buch von ihm, seine erste umfangreichere Publikation *A szenvedő misztikus* [Der Leidensmystiker] (1981) gerade eine monographische Bearbeitung des Lebenswerkes vom damals zeitgenössischen, ausgezeichneten ungarischen Dichter János Pilinszky bot. Eher kunsthistorisch-philosophisch, als literaturhistorisch oder -kritisch ist nun schon die sich als lose Reihe von Studien mit verwandter Thematik komponierte, im Titel ein von Bertolt Brecht stammendes, also an und für sich (noch) eklatant literarisch orientiertes Zitat (aus dem *Guten Mann von Setschuan*) anführende, von uns oben bereits erwähnte, Werk des Authors: *„Tiszelt közönség, kulcsot te találj...“*, ebenfalls noch aus dem Jahre 1990, und die nach fünf Jahren Pause, 1995 erschienene *Hamisítás* [Die Fälschung] – obwohl sie auch literarische Beispiele anführt – steht schon im Grunde genommen im Zeichen der Theorie der bildenden Künste. Spätestens mit diesem Band wurde Radnóti endgültig zu einem Kunstkritiker-Ästhetiker, der nunmehr sehr wenig gültiges über Literatur, und vor allem zeitgenössische ungarische Literatur, zu sagen vermag, welche Thematik in seinen späteren Büchern (*Krédó és rezignáció* [Credo und Resignation] (1999) und *A piknik* [Die Piknik], 2000) wirklich nur noch einen episodenhafte-essayistischen, fast nur hobbyartigen Platz neben philosophischen und allgemeinen, bzw. eher die bildenden Künste betreffend formulierten, kunsttheoretischen Erörterungen einnimmt, ihren Orientierungscharakter für die literarische Szene des heutigen Ungarns also allenfalls sicherlich verlor.

Kulcsár Szabó (Anti-Marxismus),⁷ Péter Balassa (Intro-Marxismus),⁸ András Veres (Marxismus im Sinne der Gültigmachung des soziologischen Aspekts)⁹ und Iván

- 7 Bereits die frühen Schriften von Ernő Kulcsár Szabó (1950–), versammelt in den Bänden *A zavarbaejtő elbeszélés* [Epik, die einen verlegen macht] (1984) und *Műalkotás – szöveg – hatás* [Kunstwerk – Text – Wirkung] (1987), zeichnete die in der Tradition von Hans-Georg Gadamer und Hans Robert Jauss stehende hermeneutische Literaturtheorie aus, die vom Autor nach der Wende zur methodologischen Orientierung für die Gegenwart und (pädagogisch) für die jüngeren Generationen zusammengestellt und konzentriert wurde (*Az új kritika dilemmái* [Dilemmas der neuen Literaturkritik] (1994)). Etwa zur gleichen Zeit fertigte er eine zusammenhängende Vision der Entwicklung der Erscheinungen innerhalb der neueren ungarischen Literatur (*A magyar irodalom története 1945–1991* [Geschichte der ungarischen Literatur 1945–1991] (1993) an. Am schärfsten verwandte der Autor seine in ungarischer Hinsicht als wervolles Novum geltende Erudition ans „historische“ Material in der Monographie über Péter Esterházy [*Esterházy Péter*] im Jahre 1996, wo auch die Konfrontation mit der ehemaligen „Repräsentationsästhetik“ von etwa György Lukács (natürlich im Gegensatz zur eigenen „Rezeptionsästhetik“) überaus deutlich wurde. Dieser Band läßt als eklatantes Beispiel und Repräsentant einiger anderer Bücher des Professors dem Interpret sichern, daß die theoretischen Bestrebungen Kulcsár Szabós im allgemeinen, auf ihrer letzten ideologischen Basis, im Grunde genommen also, eine Art Gegenrede hinsichtlich der marxistischen Ansätze darstellen. Die Bände *Beszédmód és horizont* [Sprechweise und Horizont] (1996) sowie *A megértés alakzatai* [Die Formen des Verstehens] (1998) führten noch auf ausgeglichener Weise ein Material der rezeptionsästhetischen Theorie und der konkreten Analysen ungarischer Dichtung des 20. Jahrhunderts, während aber in den Texten des Buches *Történetiség – megértés – irodalom* [Historizität

– Verstehen – Literatur] (1995) schon der abstrakte Charakter überwog. Diese Tendenz stärkte sich im Schaffen von Kulcsár Szabó in der letzteren Periode (*Irodalom és hermeneutika* [Literatur und Hermeneutik] (2000)), so daß heute – unter dem Druck der statistischen Mehrheit der literarhistorischen Themenwahlen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – auch diese ursprünglich große Anziehungskraft ausübende wissenschaftliches Lebenswerk an Bedeutung hinsichtlich der neuesten Erscheinungen der ungarischen Literatur(kritik) zu verlieren beginnt. (Es ist interessant, daß die historisierende Tendenz des Meisters neu-lich auch von seinen SchülerInnen gefolgt wird.)

- 8 Nicht nur sein verhältnismäßig früher Tod verhindert(e) Péter Balassa (1947–2003) daran, ein führender, orientierender Literaturkritiker des Jahrzehntes nach 1990 zu sein oder eine solche Figur, die er in den 80-er Jahren gewesen sein soll, auch nach der Wende zu bleiben. Vielmehr aber seine theoretische Profillosigkeit, die ihm selbst in der letzten Periode des „existierenden Sozialismus“ nur dazu ausreichte, gewisse Elemente der an fachlicher Bedeutung heute schon sicher historisch gewordenen deutschen Hermeneutik des 19. Jahrhunderts gemeinsam mit eklektischen Kulturmomenten von der geistigen Opposition des Landes zu einem bunten, essayistisch-stimmungsvollen Zusammenstellung (nicht „Einheit“) zu bringen. Um die Mitte der 90-er Jahre, in der Epoche der Verstärkung und der Diskussionen einer wiederaufstehender Disziplin der Literaturinterpretation, die damals auch heftigen Debatten ausgesetzt war, zwang ihn diese Kondition als „Wissenschaftler“ zu einem fast völligen Verstummen als Kritiker der zeitgenössischen ungarischen Literatur, was er in einem Interview, das auch in seinem Band *Koldustorta* [Bettlertorte] (1998) erschien, damit erklärte, ihm „schmecke“ die neue Situation nicht (S. 59.). Diese Attitüde und Praxis konnte nur vorläufig und vor dem Hintergrund der „sozialistischen“ Geschmacksdiktatur von gewisser Interesse sein, und als Erscheinung war sie völlig von den Gesten (Posen) der Kollision abhängig: Sie richtete sich gegen die und so auch nach der offiziellen Meinung, von der sie sich unterschied. Verschwand diese

Horváth (Marxismus im Sinne der textologischen Positivismus)¹⁰. Diese Unterscheidung basiert nur auf der allge-

markante und oft sinnlose, hinsichtlich des fachlich-moralischen Wertes problematische offizielle Meinung, stürzte nun selbst die solche Opposition, die sich eigentlich auf sie stützte... Dem Schriftsteller, der in seiner „kurzen, aber intensiven marxistischen Periode“ in den 70-er Jahren die Fachliteratur noch sogar auf russisch studierte, gelang es als methodologischen Nihilisten mit seiner Monographie über eine der wichtigsten Figuren der heutigen Literaturszene, Péter Nádas (*Nádas Péter*, 1997), zu einer Katastrophe zu gelangen. Der dicke Band, der fast keinen eigenen Gedanken des Autors enthält, vielmehr bloß die weitschweifige Rekapitulation von Feststellungen der Fachliteratur darstellt, blockierte eigentlich die sachdienliche Rezeption vom Lebenswerk des Péter Nádas' jahrelang, denn er nahm – als Bestandteil einer repräsentativen Buchreihe des Pressburger Verlags „Kalligram“ – den Platz vor einer professionellen Arbeit weg. Wenn Péter Balassa lebenslang zumindest „nur“ ein korrekter Marxist geblieben wäre!

- 9 Werke von András Veres (1945-), die die Gültigmachung dieses Aspektes emblematisch belegen: *Mű, érték, műérték* [Werk, Wert, Werk-Wert] (1979); *A marxista irodalomelmélet története* [Geschichte der marxistischen Literaturtheorie] (Mitherausgeber, 1981); „*Térkép, repedésekkel*“. *A társadalmi értéktudat változásai novellaelemzések tükrében* [„Landkarte, mit Rissen“]. Die Wandlungen der gesellschaftlichen Wertbewußtseins im Spiegel von Novellenanalysen] (Mitherausgeber, 1982); *Irodalomértelmezés és értékorientáció* [Literaturinterpretation und Wertorientation] (1992); *Az értelmező közösség: fikció vagy realitás?* [Die Gemeinschaft der Interpreten – Fiktion oder Wirklichkeit?] (1996); *Lukács György irodalomszociológiája* [Die Literatursoziologie von György Lukács] (2000).
- 10 Iván Horváth (1948-) – der Sohn von Márton Horváth, eines der führenden Ideologen der kommunistischen Partei Ungarns nach 1945 (bis

meinen ideologisch-theoretischen Einstellung der Forscher und schenkt der Tatsache wenige Aufmerksamkeit, daß sich das Interesse der erwähnten wissenschaftlichen Autoren an der zeitgenössische (ungarische) Literatur im Laufe ihrer Lebenswerke entweder allmählich verlor (Radnóti, Kulcsár Szabó, Balassa) oder – neben den Fragen der Kunsttheorie oder der Literaturgeschichte – bereits von Anfang an im Volumen nicht so groß war (Veres, Horváth). Nein, diese Einreihung weist eher darauf hin, in welchem Maße die ursprüngliche Fähigkeit von diesen ForscherInnen und ihrem methodischen Ansatz hinsichtlich der zeitgenössischen ungarischen Literatur nach wie vor Gültigkeit hat.

1953 Mitglied des Politbüros, zwischen 1945-1956 /Chef/redakteur des Parteiorgans *Szabad Nép*) – beschäftigt sich in seinem eigenen Schaffen einerseits mit der älteren ungarischen Literatur (*Balassi költészete történeti-poétikai megközelítésben* [Die Lyrik des ungarischen Dichters Bálint Balassi. Ein historisch-poetischer Annäherungsversuch], 1982), andererseits mit dem Lebenswerk eines der bedeutendsten Dichter ungarischer Literatur des 20. Jahrhunderts, von Attila József („*Miért fáj ma is*.“ *Az ismeretlen József Attila* [„Warum es mir auch heute leid tut.“ Die unbekannte Seite von Attila József], Mitherausgeber, 1992). Dabei berücksichtigt und verwendet er – ganz im Geiste und in der Tradition der interkulturell offenen, gebildeten Textualismus – u. a. die Lehren weltliterarischer Kontexte (*Francia és angol poétikák* [Französische und englische Poetiken], Mitherausgeber, 1975; *Répertoire de la poésie hongroise ancienne I-II.*, Chefredakteur, 1992).

Und wirklich: Inwieweit das Schaffen und Forschen dieser Professoren die Beurteilung der neuesten „Heimatliteratur“ bei anderen KritikerInnen heute noch beeinflusst, ist fraglich, denn sie äußern sich in der letzten Zeitperiode zu diesen Erscheinungen fast nicht. Es ist aber auch nicht mehr so wichtig, denn die eben verflossenen anderthalb Jahrzehnte nach der Wende in Ungarn sind bereits auch als eine Art historische Erscheinung zu betrachten. Wenn übrigens die Leistung von diesen Wissenschaftlern als geistiges Phänomen der letzteren Jahrzehnte, vor allem um und nach der politischen Wende von Ungarn im Jahre 1990, Wege zu einer nichtmarxistischen Kunstkritik im Lande eröffnen kann, so geschieht das aus verschiedensten Gründen nur im Falle von Kulcsár Szabó. Neben ihm tauchen dann solche Figuren der Wissenschaft auf, die – wegen ihrer extrem starken theoretischen Beeinflussung oder bloß als jüngere Menschen erst wirklich nichts gegen und dadurch überhaupt mit dem Marxismus zu tun haben, was skizzenhaft zu schildern ich unten – in einem Teilkapitel vorliegender Arbeit – auch versuche. Es lohnt sich auch, denn daraus kann eine übergreifende Momentaufnahme über den aktuellen Zustand der Kunstwissenschaft unseres Landes

resultieren, die – so exkursorisch – auch einen nicht zu vernachlässigenden Teil der (internationalen) Rezeption des seine wesentlichsten Werke auf deutsch schreibenden György Lukács's, des bis heute berühmtesten ungarischen Wissenschaftlers im Bereich der Humaniora bedeutet. Was darüber hinaus innerhalb dieses Blickfelds an der Jahrtausendwende noch ein unerläßliches Thema hinsichtlich des marxistisch denkenden Philosophen György Lukács darstellt, ist das Verhältnis seiner „mittleren“ Periode¹¹ zur

11 Wie teilweise bereits gesagt (oder angedeutet), für „mittlere“ Periode wird von mir die Phase seines Schaffens zwischen etwa 1930 und 1955 gehalten, von der sich also sowohl die Jugendzeit und die marxistischen Lehrjahre als auch die letzten anderthalb Jahrzehnte doktrinmäßig unterscheiden. Dies bedeutet sicherlich auch Einschränkung und vor allem das Verzicht auf die wesentliche Relationsgenerierung unseres Denkens zum Lukács'schen Werk *Die Eigenart des Ästhetischen*. Wir müssen aber bedenken, daß eine „reinere“ Realismus-Kategorie – die nach Logik und Wesen der kognitiv-rationalistisch-gnoseologisch eingestellten Analytik der angelsächsischen Tradition wirklich von Bedeutung sein kann – bloß die Schriften dieser „mittleren“ Periode auszeichnet(e), im späten ästhetischen Hauptwerk spielte sie jedoch nur als Bestandteil der nunmehr zentral gewordenen Konzeption von „Weltmäßigkeit“ eine wichtige Rolle. Daraus folgt aber nur, daß statt des legendären Lukács, des Autors der *Eigenart...*, ein ideologisch strenger, „parteilicherer“ Philosoph in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt werden muß, dessen „erkenntnistheoretische Einseitigkeit“ (Szerdahelyi, das zitierte Werk, S. 523), ja theoretische Strenge überhaupt, hier richtig am Platze und „kompatibel“ mit der sich in Ungarn erst heute verbreiteten, neuen denkerischen

analytischen und pragmatischen Tradition von Amerika – vor allem auf dem Gebiet der verschiedenen „Realismus“-Theorien dieser Richtung(en).¹² Der weltweit bekannteste, bis heute viel diskutierte und auch viel bestrittene ungarische – teils jedoch deutschsprachig arbeitende – Wissenschaftler (Philosoph und Ästhet) scheint trotz aller Unverhältnismäßigkeit seiner Leistung eigentlich fortdauernd und immer „aktuell“ zu sein. Denn jemand will das so, aus welchem Grund immer. Warum genau? Davon ausführlich Rechenschaft abzulegen, wäre eine schwierige Aufgabe, die man aber unbedingt auf sich nehmen muß. Es stellt jedoch eine schönere Möglichkeit bei diesen Versuchen der vorstellbaren korrekten Rechenschaftsablegungen dar, wenn man nicht zur Rechenschaft gezogen wird, bloß weil er sich mit dieser Frage beschäftigt. Es gibt nämlich eine Menge von Interessen und Forschungen, die ihren thematisch-me-

Methode der Analytik ist. Wird in dieser Hinsicht Lukács gemeint, so denkt man konkret an diesen Lukács. Wobei es doch auch und im Grunde genommen um eine viel reichere Persönlichkeit und ein viel reicheres Schaffen geht...

12 (12) Zur Letzteren siehe Richard Shusterman: *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása* [Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art]. Aus dem Amerikanischen von József Kollár. Pozsony [Preßburg]: Kalligram 2003. S. 16.

thodischen Grund und Inhalt nicht in Form von einer sehr engen und strengen Motivation zu erklären brauchen. Auch das Schaffen von György Lukács könnte ein „natürlicher“ Gegenstand des Zusammenlebens mit dem historischen Material oder darüber hinaus, ein bißchen mehr als dieses Zusammenleben, als wissenschaftliche Aktualisierung legitim sein. Wenn auch nicht eben egal, so ist es doch aus dem Blickwinkel der philosophischen Wissenschaft eine Frage von zweitrangiger Bedeutung, auf welcher Basis die fachliche öffentliche Meinung das Lebenswerk (oder eben die Person selbst) ablehnt oder zumindest nur mit einer sehr großen Mentalreservation aufnimmt. Es ist mehr als wahrscheinlich, gleichzeitig aber auch zu bezeugen, daß unser Autor – wie es István Eörsi behauptet – „in allen Phasen seines Lebens, also selbst als ein sehr alter Mann, Werke schrieb, die sich entweder als dauerhaft erwiesen oder die [...] über mehrere geniale Auffindungen hinaus auch in der Zukunft noch mit Recht zu weiterdenkenden und erfüllenden Konzeptionen und kategoriale Zusammenhänge enthalten. Einige seiner Monographien und ein bedeutender Teil von seinen kleineren Aufsätzen gehören in allen seinen Zeitperioden zur vordersten Linie der interna-

tionalen geistigen Elite, was die internationale geistige Elite auch bestätigte.“¹³ Die Auswertung Eörsis ist bemerkenswert, denn er war und bleibt¹⁴ Kronzeuge im sogenannten „Lukács-Prozeß“,¹⁵ den diejenigen, die das Schaffen und die Aktivität des Philosophen auch auf ethischer Basis zu erwägen versuchen, virtuell wahrscheinlich bis ans Ende der Zeiten weiterführen werden. 2004 war nun György Lukács,

13 (13) István Eörsi, *Lukács Györgyről százhuszadik születésnapján* [Über György Lukács an seinem 120. Geburtstag]. Tageszeitung *Népszabadság*, 16.04.2005.

14 István Eörsi (1931-2005) war ungarischer Schriftsteller, Übersetzer, Politiker. Er verbrachte während des „existierenden Sozialismus“ mehrere Zeit in der Bundesrepublik Deutschland (exilähnliche Aufenthalte). Als junger Mann Marxist und Kommunist, später Mitglied der sogenannten „Demokratischen Opposition“ (Selbstbezeichnung der Gruppierung) gegen das leicht diktatorische System von János Kádár, aus der sich nach der Wende im Jahre 1989 die liberale Partei Ungarns (SzDSz) herausbildete. Eörsi war Schüler von Georg Lukács, wurde aber zugleich zu einem freigesinnten Umstehenden, in gewisser Hinsicht geistigem Erben, des Philosophen. Ist ungarischer Übersetzer (Bearbeiter?) des vielleicht wichtigsten Lukács'schen Werkes (*Die Eigenart des Ästhetischen*).

15 Zu einem konkreteren „Lukács-Prozeß“ aus den Jahren 1949-1951 siehe György Poszler, *Az évszázad csapdái. Tanulmányok Lukács Györgyről* [Fallstricke des 20. Jahrhunderts. Studien über György Lukács]. Budapest: Magvető 1986. S. 113-155. Zu einem anderen konkreteren Prozeß: László Sziklai, *Az „utolsó“ kollektív ítélet (Lukács-bírálat: 1958/59)* [Das „letzte“ kollektive Urteil (Lukács-Kritik um 1958/59)]. In: László Sziklai, *Egyszer volt – hol nem volt. Eszmetörténeti esszék* [Es war einmal... Ideengeschichtliche Essays]. Budapest: T-Twins 1995. S. 45-58.

dieser überhaupt nicht einfache und keineswegs eindeutig positiv beurteilte (beurteilbare) Philosoph, eben seit 33 Jahren tot und in demselben Jahr ist die erste ungarischsprachige Publikation seines historisch-philosophischen Pamphlets *Die Zerstörung der Vernunft* genau vor 5 Dezennien erschienen. 2005 feierte man seinen 120. Geburtstag, während die ungarische Übersetzung seines Hauptwerks *Die Eigenart des Ästhetischen* eben zu dieser Zeit 40 Jahre zählte...

2 / Lage der zeitgenössischen ungarischen Kunstwissenschaft (Literaturtheorie) und ein Blick auf die Möglichkeit des ästhetischen Realismus – nach analytischer Auffassung

Die Erforschung des vielschichtigen und nicht eben in aller Hinsicht konsequenten oder kohärenten Lebensschaffens von Lukács zeigte – wie ich es bereits in der Einführung zu besprechen begann – im Laufe der Zeit selbst viele Strömungen, Gesichtspunkte und Vorurteile

auf. Obwohl diese unterschiedlichen Interpretationen, grundsätzlichen Beurteilungen heute noch an und für sich von gewissem Interesse sein könnten – und zwar in den einzelnen europäischen Ländern und Kulturen, Sprachen und Philologien, darunter im Ungarischsprachigen auch, gesondert und vereinzelt –, weist mein Beitrag kurz, abrißhaft eher darauf hin, wie interessant und wichtig es ist, die Aktualität des Denkgutes von György Lukács eher von der Seite der inhaltlich-methodischen Problemstellungen des zeitgenössischen literaturphilosophischen Diskurses in Ungarn zu fassen. Auf diesem Gebiet (wie auch hinsichtlich des ganzen philosophischen Bereiches) spielte sich z. B. – als eines der interessantesten geistigen Geschehnisse seit der Wende im Jahre 1990 – die Rezeption des angelsächsischen Pragmatismus und die der analytischen Ansätze (vor allem in den Studien von József Kollár) ab.¹⁶ Neben dieser Richtung – oder vielmehr neben diesen ziemlich verwandten oder zumindest miteinander kompatiblen Richtungen –, die auch gewisse ästhetische Affinitäten aufweisen und an manchen Stellen auf das

16 József Kollár, *Hattyú a komputer vizén* [Der Schwan im Teich des Computers]. Piliscsaba: PPKE BTK 2000.

Lukács-Œuvre reflektieren¹⁷ oder irgendwie darauf zurückgeführt werden können,¹⁸ bestimmen heute immer noch literarische Hermeneutik (vor allem István M. Fehér und Ernő Kulcsár Szabó)¹⁹ und Dekonstruktivismus (vor allem Antal Bókay und Ferenc Odorics) die ungarische Praxis der Textinterpretation.²⁰ Vertreten von den erwähnten bedeutenden ForscherInnen konzentrieren sich alle drei Strategien auf das konkret-sprachlich-poetische Kunstwerk, d. h. auf die Produkte der zeitgenössischen ungarischen Literatur. Und der wichtigste oder am meis-

- 17 Im historischen Hintergrund der analytischen Richtung steht, wie bekannt, der angelsächsische philosophische Pragmatismus. Sein Vertreter, Richard Shusterman behauptet nun, daß er im Bereich seines ästhetischen Denkens in mancher Hinsicht dem Ost-Europäer György Lukács verpflichtet sei. Vgl. Richard Shusterman, das zitierte Werk, S.16.
- 18 Dazu siehe die betreffenden Stellen im 2. Teilkapitel vorliegender Arbeit.
- 19 Die an dieser Stelle meiner Studie vorkommenden Namen ungarischer Wissenschaftler sind in Ungarn alle fachlich berühmt. Es ist nun keine Aufgabe, diese Personen hier vorzustellen.
- 20 Wir dürfen die traditionelle Methode des semiotischen Strukturalismus auch nicht vergessen, für dessen Hauptvertreterin in Ungarn Beáta Thomka (1949-) gehalten werden könnte. Die wichtigsten Bücher der Autorin sind: *Narráció és reflexió* [Narration und Reflexion] (1980); *A pillanat formái* [Die Formen des Augenblickes] (1986); *Esszék, regényterek* [Räume im Roman und Essay] (1988); *Prózatörténeti vázlatok* [Skizzen über die Geschichte der Erzählliteratur] (1992); *Mészöly Miklós* [Miklós Mészöly] (1995); *Glosszárium* [Glossarium] (2003).

ten ominöse Faktor dieses literarischen Kunstwerks sei sein „Wirklichkeitsbezug“ – zumindest nach der Meinung der Repräsentationstechnik oder -methode (an sich auch seit langen Jahren von mehreren fachlichen Seiten her heftig diskutiert und problematisiert) –, wobei eher und vor allem eine mehr oder weniger latente Diskussion mit den (ehemaligen) marxistischen Ansätzen, vertreten nicht ganz zu recht vom später immer „revisionärer“ beurteilten Lukács zu erkennen ist.²¹ Die (literaturwissenschaftliche) Hermeneutik stellt nun ihrer eigenen „Rezeptionsästhetik“ – auch an der oben zitierten Stelle – eine angeblich total überholte „Representationsästhetik“ gegenüber, derer Hauptvertreter (ausgesprochen oder unausgesprochen) Lukács (gewesen?) sein sollte. Weil die auf dieser bipolar-antipodischen Basis wirkenden Methoden mit einem emblematischen Zugeltungskommen von einigen internationalen Bestrebungen innerhalb des philosophisch fundierten Teiles ungarischer Kultur- und Literaturwissenschaft gleichgesetzt werden können, scheint auch ihre Untersuchung nicht nur ein Teil der von Haus aus inter-

21 Ernő Kulcsár Szabó, *Esterházy Péter* [Peter Esterházy]. Pozsony [Prestburg]: Kalligram 1996. S. 256–258.

nationalen Lukács-Forschung zu sein, sondern sie stellt auch eine Beschäftigung dar, die Wert und Gewicht zeitgenössischer ungarischer Wissenschaft im internationalem Kontext im allgemeinen erwägt. All diese Gesichtspunkte zu untersuchen kann natürlich dieser vom Umfang her und vielleicht auch auf der Basis der ihn umgebenden Diskussionen weitgehend beschränkte Beitrag natürlich nicht versuchen. Die Probleme der philosophischen und wissenschaftlichen Fundierung des ungarischen Dekonstruktivismus überhaupt hängen mit einer Denkweise zusammen – ich denke hier mehr an die Methode und Themenbearbeitung eines Jacques Derridas als an die von Paul de Man –, die selbst nicht zuletzt in der marxistischen Tradition wurzelt. Was der Strukturalismus oder Poststrukturalismus, d. h. eine Art semiotisch-linguistisch orientierte Positivismus des 20. Jahrhunderts, diesen speziellen Marxismus, den Postmodernismus oder die „Deonstruktion“ (wie sich die Denkrichtung selbst definiert hatte) im weiteren färbte, gehört nicht zu den jetzt zu untersuchenden Erscheinungskreisen. Wichtig ist nur (um auf diese Zusammenhänge hier nur emblematisch hinzuweisen), daß der oben gerade hervorgehobene Dekonstr-

ruktivismus – als Methode und Sprache der Interpretation – nach jahrelangem Streit mit der Hermeneutik von Gadamer und Jauß zur Zeit auf der Basis einer friedlichen, kommunikativen Koexistenz mit Letzterer steht, welche die Elemente eines losen Zusammenwirkens nicht entbehrt, wenn auch bei weitem nicht eine vollkommene Zusammenarbeit zu beobachten ist...²² Von den beiden Methoden oder „Sprachen“ (Terminologien) der Interpretation hat offensichtlich die Hermeneutik offene Probleme mit der engeren (aber auch der weiteren) Tradition des Marxismus. Der vielangewandte Begriff „Abbildung“ [griech. 'mimesis'] und der immer im Mittelpunkt stehende Gesichtspunkt der „Produktion“ [griech. 'poiesis'] stünden in natürlichem Gegensatz zur leserfreundlichen „Rezeption“ [lat. 'receptio']. Trotzdem tauchen immer noch die altgewohnten Kategorien und Gesichtspunkte bei der interpretativen Annahme der Terminologie (und damit der Methode selbst) auf, bloß im Rahmen einer ganz neuen Erkenntnis, wobei aber dieser Rahmen die Berührungs-

22 Dafür liefert die folgende Monographie ein wichtiges Beispiel: Tibor Bónus, *Garaczi László* [László Garaczi]. Pozsony [Pößburg]: Kalligram 2003.

punkte und Unterschiede zwischen Hermeneutik und Marxismus deutlich zeigt und wobei sowohl die Tatsache zu anerkennen wäre, daß der Marxismus – auf der Basis der alltäglichen Vernunft – weitgehend „unwissenschaftlich“ war oder ist, als auch die spezielle Relevanz der oder einer Lukács-Forschung behaupten werden kann. „Wenn die historische Substanz eines Kunstwerks nicht mehr bestimmbar ist, ohne auch ihre Wirkung zu betrachten – schreibt Hans Robert Jauß –, und die Tradition der Werke hängt mit ihrer Rezeption als der Geschichte der Kunst, sehr eng zusammen, so müssen die traditionellen Produktions- oder Abbildungsästhetiken rezeptionsästhetisch begründet werden.“²³ Diese Auffassung, die natürlich selbst die Begründung einer selbständigen „Rezeptionsästhetik“ bedeutet, darf nicht der Anerkennung der eigenen Geschichte von Literatur und Kunst dienen. Damit kann nun der Forscher der Beurteilung der im wesentlichen marxistischen, d. h. einmal dogmatischen, ein an-

23 Hans Robert Jauß, *Rezeptionsästhetik – ästhetische Erfahrung – literarische Hermeneutik. Literaturtheoretische Studien*. Aus dem Deutschen von Csilla Bernáth u. a. Auswahl, Redaktion und Nachwort von Zoltán Kulcsár-Szabó. Budapest: Osiris 1997.

dermal aber eben nicht-dogmatischen, sondern zum ideologischen „Renegatismus“ gestempelten Theorien von Lukács von der Seite anderer kunstwissenschaftlichen Tendenzen oder Strömungen einen neuen Gesichtspunkt gewinnen. Statt der viel diskutierten und kulturtechnisch-kommunikatorisch problematischen Literatur sollten wir uns die Möglichkeiten eines Realismus eher auf dem Gebiet der bildenden Künste, vor allem der Malerei in dieser Relation näher ansehen. Letzten Endes schreibt doch an der oben zitierten Stelle auch Jauß über die „Geschichte der Kunst“ (*Kunstgeschichte?*)... Und es ist wahrscheinlich kein Zufall, das der Analytiker Philip Pettit in einem seiner Artikel das Denkbare eines ästhetischen Realismus in erster Linie auf dem Gebiet der Bilder, d. h. der Produkte der Malerei, untersucht und zu fassen versucht. Seinen Standpunkt werde ich im folgenden teilweise rekapitulieren, teilweise referieren, um die mimetische Grundfrage oder das „Grundproblem“ des ästhetischen Marxismus – und damit von György Lukács selbst – relationell adäquat und zweckdienlich überblicken zu können. Dabei muß ich noch darauf hinweisen, daß Lukács in seinen verschiedenen Perioden mit einer gesamt-kunst-

lerischen Ausdehnung der Relevanz seines Realismusbegriffes verschiedenartig arbeitete, und diese gesamt-künstlerische oder allgemeinästhetische Gültigkeit in seinem großen kunstphilosophischen Werk *Die Eigenart des Ästhetischen* – nach der Meinung der maßgebenden Fachliteratur – nicht (mehr) mit Recht ausgedehnt wird.²⁴ Desto „natürlicher“ geschieht das noch in einem repräsentativen Werk der „mittleren“ Periode, unter dem Titel *Wider den mißverstandenen Realismus*,²⁵ wo der Philosoph die bildenden Künste noch zu einem plastischen Modell für die ihm – und im vorliegenden Zusammenhang auch uns – in erster Linie wichtige Kunstart, der Literatur, zu machen vermag.²⁶ Es geht hier also um Realismus im all-

24 Vgl. Manfred Naumann, *Das Dilemma der „Rezeptionsästhetik“*. In: Weimarer Beiträge, 1977/1., S. 12–15. Nachweis: Szerdahelyi, das zitierte Werk, S. 523.

25 Georg Lukács, *Wider den mißverstandenen Realismus*. Hamburg: Claasen 1958.

26 Dies vor allem: im dritten Teilkapitel (*A kritikai realizmus a szocialista társadalomban* [Kritischer Realismus innerhalb der sozialistischen Gesellschaft]) des Lukács'schen Buches. (Ich arbeite mit der ungarischen Ausgabe des Werkes, die unter dem Titel *A kritikai realizmus jelentősége ma* [Die heutige Bedeutung des kritischen Realismus] erschien. Budapest: Szépirodalmi 1985. Die erwähnte Relation kommt mehrmals in diesem Buchteil vor: S. 131–202.)

gemeinen, und wir müssen uns freuen, wenn relevante Vorstellungen im Zusammenhang mit gewissen Details dieses ästhetischen Bereichs geäußert werden; wir können nämlich ohne weiteres an eine zu verallgemeinernde Relevanz der Sache denken. Die ästhetische Charakterisierung von malerischen Werken – formuliert nun etwa Pettit²⁷ – begründet gleich auch die Möglichkeit des ästhetischen Realismus. Das heißt offensichtlich: Die Arbeit der Charakterisierung wäre im Grunde genommen mit der schauenden/betrachtenden Abbildung des Apperzierten identisch. Dadurch könnte man also auch die gewöhnlichen Einwände gegen den realistischen Gesichtspunkt bekämpfen. (Der Analytiker steht also offensichtlich auf der Seite der Realismus-Theorie(n)). Zu diesen Erwägungen macht er aber nur allgemeine Bemerkungen. Und unter diesen Bemerkungen scheint die folgende die wichtigste zu sein: Die ästhetische Charakterisierung der Bilder unterscheidet sich von ihrer „malerischen“ Charakterisierung, denn letztere bedeutet nur ihre Beschreibung

27 Philip Pettit, *The Possibility of Aesthetic Realism*. In: *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition. An Anthology*. Edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen. Malden (USA) – Oxford (GB) – Victoria (Australia): Blackwell Publishing 2004. S. 158-171.

nach Farben. Die ästhetischen Charakteristiken fassen wir dagegen als relativ primitive Zusammenfassungen über Erlebnisse auf, wobei aber diese Erlebnisse durch gewisse Informationen des Hintergrundes immer korrigiert werden können. Aufgrund dieser zwei Bemerkungen stellt sich logisch eine dritte Bemerkung, d. h. ein dritter Sachverhalt heraus: Wenn die ästhetischen Charakterisierungen im eigentlichen Sinne nicht-malerisch sind, und sich auf zwei zufällige Werke beziehen, die voneinander nicht zu unterscheiden sind, so müssen wir behaupten, daß sie den malerischen Charakterisierungen der Werke nur folgen. Es geht daraus hervor, daß die Undifferenzierbarkeit von zwei Bildern, was ihre malerischen Charakteristiken betrifft, auch die ästhetische Undifferenzierbarkeit dieser zwei Bilder mit sich bringt, und so kann ästhetischer Unterschied zwischen den zwei Bildern nur dann bestehen, wenn auch malerischer Unterschied vorzufinden ist. Auf analytischer Basis ist also die malerische (d. h. apperzeptionale) Beobachtung sozusagen wichtiger, als die ästhetische. Dies bestimmt die Struktur des Ästhetischen, und diese ästhetische Seite der Auffassung, der Beobachtung und der Apperzeption weisen letzten Endes auch auf den

auffassungsmäßigen, beobachtenden (also apperzeptionalen) Charakter des Ästhetischen hin. Wobei das Ästhetische die ganze Sphäre der Kunst bedeutet. Und innerhalb dieser Ganzheit könnte man nun – übrigens völlig im Sinne der Rezeptionsästhetik und dem menschlich-gesellschaftlichen Aspekt des marxistischen „Sozialismus“ entsprechend – die Intentionen des Künstlers und der Repräsentation selbst aus dem Wege schaffen, und sich total der Charakterisierung des Werkes widmen. Dieses Vorgehen wäre nun – ich fühle mich gezwungen, dies zu behaupten – nicht-ästhetisch oder höchstens pre-ästhetisch, was einen entschiedenen und auch entscheidenden Vorrang der „Wirklichkeit“ vor der ästhetischen Aktivität, vielmehr aber innerhalb deren bedeutet. Die „Wirklichkeit“, das Alltagswirken, das Sein ist nun da und wirkt – (der) (ästhetische) Realismus ist also hier verwirklicht! Auffallend ist nun, daß es sich hier nicht um das Kunstwerk selbst, sondern nur um die Charakterisierung des Kunstwerkes geht, und zwar von dem oben beschriebenen apperzeptional fundierten malerischen Gesichtspunkt aus. Damit ist ein 'Realismus-Zustand' geschaffen, der nicht unbedingt mit einer ästhetischen Realismus-Theorie im

gewöhnlichen Sinne übereinstimmt, aber allgemeine Möglichkeiten dafür anbietet. Wir können nämlich immer noch in ästhetischer Hinsicht betrachten, was nicht-ästhetisch fundiert auf dem Gebiet von logisch-analytischen Realismus-Relationen vor sich geht oder sich selbst aufbaut bzw. konstruiert. Daraus können wir folgen, daß zwar das Bestehen und den Bestand von Realismus nicht eben die historisch-poetisch mehr oder wenig bekannten Realismus-Theorien erfassen, diese Tatsache tut der Möglichkeit des Realismus, d. h. einer – nicht existenziellen, aber physiologisch-apperzeptionell begründeten – Möglichkeit des Realismus doch gut. Logisch-erkenntnistheoretischer Realismus besteht vielmehr dort, wo keine ästhetischen Eingriffe die Sache selbst fundieren und herausbilden möchten.²⁸ All dies ist aber nur etwa hinsichtlich der Li-

28 Vgl. dazu László Péter Sziklai, *A marxista ismeretelmélet néhány problémája a modern pszichológiai kutatások tükrében* [Einige Probleme der marxistischen Erkenntnistheorie im Spiegel moderner psychologischer Forschungen]. Budapest: Kultusministerium der Ungarischen Volksrepublik 1976. – Im Bereich der psychologischen Wissenschaft zählt eine Publikation aus dem Jahre 1976 schon zu den im eigentlichen Sinne „veralteten“, aber wir müssen auf die Sache anrechnen, daß die schöpferische Erforschung (Weiterentwicklung) der marxistischen Philosophie in Ungarn um 1980 bereits zu Ende ging. 1976 markiert also in dieser Hinsicht etwa den End- und „Höhepunkt“.

teratur problematisch, was wir für problematisch übrigens nur deshalb halten, weil wir – wie früher gesagt – die Spannweite gewisser theoretischer Ansätze in gewisser Hinsicht im Vordergrund des Lukács'schen Schaffens und in der Relation der zeitgenössischen ungarischen Literaturwissenschaft erwägen wollten, aber für grundsätzlich problematisch immerhin nicht hielten. Nun im Rahmen der Literatur (der literarischen Kunst) taucht noch das sogenannte Sprachproblem, die Frage (nach) der Bedeutung, der Repräsentation durch Laut- und Schriftzeichen auf. Was die bildende Kunst, vor allem die Werke der Malerei anbelangt, da könnten wir – vom Abbildungscharakter der Werke absehend – den Kunstwerken auch eine reale, d. h. physikalisch relevante, „reale“ Existenz zustehen oder zudenken. Und das ist wirklich der „Triumph des Realismus“,²⁹ wenn auch nicht im Sinne von György Lukács. (Realismus zu erwähnen ist in gewisser Hinsicht schon an und für sich, und vor allem emblematisch, mit

29 Durch dieses Syntagma wurde die Lukács'sche Konzeption von einer Methode des Realismus (der also nicht einfach einen Stil darstelle) im Moskau der 30-er Jahre bezeichnet. Die berühmte Kategorie wurde bereits seinerzeit sowohl anerkannt als auch heftig diskutiert. (Vgl. Szerdahelyi, das zitierte Werk, S. 500.)

dem Lukács'schen Denken äquivalent.) Der so mögliche Realismus steht dennoch ganz im Zeichen der Lehre von Lukács, und zwar vor allem im Sinne, wie er diese Theorie in seinen früheren, kulturpolitisch gefärbten Realismus-Schriften von den 30-er, 40-er Jahren ausgearbeitet hat, und – in der Tradition der maßgebenden Fachliteratur stehend konnte ich das auch selbst belegen – interessanterweise nicht so, wie er die Sache in seinem (kunstwissenschaftlichen) Hauptwerk *Die Eigenart des Ästhetischen* thematisierte. Diese kleineren Schriften sind vielleicht doch viel wichtiger, und auch in politisch-menschlichem Sinne, als es die fachliche öffentliche Meinung von ihnen hält, denn sie können die Basis eines sachdienlichen Nebeneinanderstellens vom Lukács'schen Schaffen mit der angelsächsischen Schule bilden, während die monumentale Ästhetik – wie dies vielleicht aus den obigen Feststellungen gedanklich hervorging – mit dieser aktuell (auch in Ungarn) sehr wichtigen Strömung der zeitgenössischen Philosophie im wesentlichen nicht mehr so „imposant“ harmonisiert.

3 / Abschließende Bemerkung

Es kann doch für eine beredte Tatsache gehalten werden, daß eben eine monumentale ästhetische Monographie – *Die Eigenart des Ästhetischen* von György Lukács – einen solchen Punkt innerhalb des Schaffens des alten Lukács darstellt, die sicherlich auch weiterhin inspirierend zu sein scheint. Heutzutage leben wir in einer Zeitperiode, wo nicht nur die Ästhetik zu demjenigen Fachgebiet der Philosophie geworden ist, das die am meisten innovativen Denkooperationen ermöglicht, sondern es begannen die verschiedensten und unterschiedlichsten wertvollen Prozesse der Ästhetisierung auch außerhalb der engeren Kunstsphäre.³⁰ Ein Werk mit einem solchen Inhalt und von seiner großangelegten Ausführung, Tiefe und Spannweite her muß über einen besonders großen Platz im Diskurs verfügen. Und seine Entstehung(sgeschichte), sein erstes Erscheinen³¹ – überhaupt die das Wesen des künstlerisch-ästhetisch

30 Vgl. Wolfgang Welsch, *Esztétizálódási folyamatok* [Prozesse der Ästhetisierung]. Im Jahrgang 1997 der ungarischen Literaturzeitschrift *Jelenkor*.

31 Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Berlin: Luchterhand 1963.

Spezifischen in den Brennpunkt des fachlichen Interesses setzende theoretische Kennzeichnung oder das theoretische „Sein“ als Produkt/Produktion bzw. das erste solche Moment (der eigentliche Beginn einer eigenen Zeitrechnung der Kunstphilosophie) – geschah am zeitlichen Grenzrain der amerikanischen Verbreitung der Kunstströmungen *pop art* und *opart*, im Moment also, als herausfordernde (All)gemeinheiten, wie etwa „anything is art“ oder „everybody is artist“, die Ebene eines künstlerischen Prinzips erreichten. Dieses Moment ist praktisch mit dem Auftauchen der postmodernen Epochenschwelle gleichzusetzen – wenn auch nicht in Ungarn (Mitteleuropa), so doch weltweit betrachtet, und es wird dabei der plötzliche, gewaltsame und vor allem geheimnisvolle Tod des US-Präsidenten John F. Kennedy (genau im Erscheinungsjahre der *Eigenart*...) – als ein gesellschaftlich-politisches (Wahr)zeichen des auftauchenden Unkontrollierbaren innerhalb der Gesellschaft aufgefaßt, das Erschütterung verursachte.³² Eine solche, also wilde, sturmvolle (auch ganz neue) Periode – die durch

32 Antal Bókay, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban* [Literaturwissenschaft in der Moderne und Postmoderne]. Budapest: Osiris 1997. S. 243.

das verallgemeinernde-oberflächliche Ästhetisieren die Krise der Kunst vertiefend, sowie die althergebrachte-traditionellen Kunstformen und Kommunikationsmethoden verunsichernd aufdämmert(e) – eröffnet(e) in gewisser Hinsicht die ursprüngliche, deutschsprachige Version des Lukács'schen Hauptwerkes. Und zwar so (vielleicht eben dadurch?), daß es eben etwas Anderes projizierte und wollte, als der neue Umbruch ahnen ließ. Und ohne daß sein Autor selbst auch am wenigsten eine Stellungnahme in dieser Hinsicht (welche Hinsicht als solche noch überhaupt nicht existierte!) hätte unternehmen wollen. Unter solchen Umständen soll jede anspruchsvollere Beschäftigung mit der Ästhetik und mit einer als etwas „Rahmenhaftes“ (letztlich Klassisches) verstandene Kunst überhaupt, an und für sich als Weiterführung der (internationalen) und auf diese Weise sicher „unendlichen“ Lukács-Forschung verstanden werden...

Der „Realismus“ im dramatischen Werk von Jura Soyfer

– aufgrund von Originaltexten und auch Übersetzungen im Ungarischen

1 / Einführung

Was soll die ungarische Germanistik oder überhaupt der ungarischsprachige Leser mit der Beurteilung des dramatischen Schaffens eines „österreichischen“ Schriftstellers anfangen, der bereits in seinem 27. Lebensjahr starb – in einem Alter also, als die literarische Begabung meistens nur noch ihre Ansätze zeigen vermag – und dessen Name selbst in ihrem Land bis heute kaum bekannt ist? Über diese teils rein theoretische Aufgabe und deren Erfüllung zu referieren, ist zwar vor allem eine philologische, also fachlich ziemlich interne Leistung, werden aber auch die weiteren und breiteren Umstände seines Umkommens geistig wirklich berücksichtigt, so geht es bereits um eine ethisch-fachliche Pflicht bei der Erwähnung von zumin-

dest gewissen diesbezüglichen Momenten. Und es taucht in solcher Hinsicht gleich der Aspekt der Rezeption des Gesamtwerkes, des Wirkungskreises, damit der der literarischen- oder Kunstgattungen als solche auf: Lyrik oder Dramatik, (literarische) Bühnenwerke oder (ihre) Theateraufführungen müßten eher im Mittelpunkt der Interesse stehen? Von welcher Seite her sollte sich darüber hinaus die Interpretation dem Œvre als Gesamtheit von Genres nähern? Und diese Fragestellungen würden nicht nur in ausländisch-übersetzerischer Hinsicht auftauchen, sondern auch im „eigenen“ Lande, zu Hause also. Es wäre schwierig, sie einmal wirklich ausführlich und grundsätzlich zu beantworten. Es steht nur fest, daß man z. B. die Worte von Evelyn Deutsch-Schreiner über Jura Soyfer nur auf der Basis obiger Voraussetzungen erst richtig verstehen kann:

„Gewisse Popularität hatte er als Mitarbeiter der »Arbeiterzeitung« gehabt; die mit »Jura« gezeichneten satirischen Gedichte waren vielen österreichischen Abonnenten bekannt gewesen. Als 1934 die »Arbeiterzeitung« durch die ständestaatliche Regierung verboten wurde, wechselte Soyfer in ein anderes Medium,

das weniger stark zensuriert war, jedoch auch geringere Breitenwirkung besaß, und zwar zum Kabarett. In den Jahren 1935 bis 1937, als er hauptsächlich für die Kabarettbühnen »ABC« und »Literatur am Naschmarkt« schrieb, war er nur mehr Schauspielern der Kleinkunstszene und ein paar liberalen und intellektuellen Wienern, zumeist Juden, ein Begriff. Im Ständestaat konnten seine Stücke nicht verlegt werden. Während des zwölf Jahre dauernden »Dritten Reichs« war das Werk eines Juden und Kommunisten verboten; mit dem Autor verschwand auch ein großer Teil seiner Zuschauer; sie wurden von den Nazis ermordet oder gingen in die Emigration, aus der viele nicht mehr zurückkehrten. Wen kann es wundern, daß der Dichter und sein schmales Werk 1945 nur Insidern bekannt war? Nach dem Krieg war Jura Soyfer nicht mehr verboten. Von offizieller Seite ging allerdings keine Auseinandersetzung mit ihm aus, und die großen Theater spielten ihn nicht. Hingegen gab es viele Aufführungen in der – wie wir heute sagen würden – alternativen Kulturszene. Von kleinen Avantgardebühnen, Studententheatern und politischen Amateurspielgruppen sind von Kriegsende

bis 1955 zwanzig Aufführungen dokumentiert. In den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren gab es noch fünf Aufführungen in Kellertheatern. Dann setzte das Vergessen ein: von 1967 bis 1974 ist in Österreich überhaupt keine Aufführung bekannt. Erst Mitte der siebziger Jahre begann eine Renaissance.”¹

Die übersetzerische, philologisch-interpretative oder dramaturgisch-theatralische Förderung scheint demnach im allgemeinen bis heute oder eher in die weite Zukunft hinein eine fast schon offizielle Aufgabe, ja eine Art Ehrpflicht oder sozusagen „kosmopolitische Bewegung“ solcher Intellektuellen von verschiedenen Ländern zu sein, die Wert darauf legen, das Œuvre eines deutschsprachigen (schreibenden) Talents der unverdorbenen Jugend in ihren Ländern, in ihren eigenen Kultur- und Wirkungskreisen zu propagieren. Und am meisten „ökonomisch“ auf dem Gebiet der Soyfer-Interpretation und Popularisierungsarbeit – auch das geht aus dem obigen Zusammenhang eindeutig her-

¹ Evelyn Deutsch-Schreiner, „Untergrund“-Dichter Jura Soyfer? In: Herbert Arlt (Hrsg.), *Jura Soyfer und Theater*. Frankfurt/M.: Peter Lang 1992. S. 26.

vor – ist die Dramatik des Schriftstellers.² Wobei auch die abstrakt-objektive Qualität zwar eine wichtige, aber nicht endgültig ausschlaggebende Rolle spielen kann. Abgesehen davon, ob, wie viele und genau welche thematischen Aufsätze, Monographien oder Literaturgeschichten sich mit der Leistung dieses Autors beschäftigen,³ würde die

- ² Der eher publizistisch gefärbte Stilart und Diktion aufweisenden Lyrik wird meines Erachtens im obigen Zitat durch Deutsch-Schreiner gewissermaßen einen Nachruf gehalten, während ein weiteres Forschungsgebiet des Soyferschen Œuvres sich dem Interpreten in einem Buch mit etwa „besonderem“, vielsprechendem, und gleichermaßen propagandistischem Titel eröffnet (im Band III der Werkausgabe: *So starb eine Partei. Prosa*. Hrsg. von Horst Jarka. Wien: Deuticke 2002).
- ³ Eine beiläufige Auswahl aus der neueren Fachliteratur: Franz Rauscher, *Jura Soyfer. Geschichte – Sprache – Weltanschauung*. Geislingen, 1984; Horst Jarka, *Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit*. Wien, 1987; Herbert Arlt, *Jura Soyfer. Eine literaturhistorische Studie*. Salzburg, 1988. Phil. Diss.; Herbert Arlt, *Zur internationalen Jura Soyfer-Rezeption*. Beitrag zum Kolloquium „Die Rezeptionsgeschichte der modernen österreichischen Literatur im Ausland“ an der Universität des Saarlandes vom 28.-30.11.1990; Herbert Arlt – Konstantin Kaiser – Gerhart Scheit (Redaktion), *Die Welt des Jura Soyfer*. Wien, 1991; Stefan Aichhorn, *Jura Soyfers Mittelstücke. Literarische Gattungen als antifaschistische Widerstandsformen*. Salzburg, 1992. Diplomarbeit; Herbert Arlt – Michael Ludwig (Hrsg.), *Literatur und Arbeiterbewegung*. Frankfurt/M. u. a., 1992; Hilde Haider-Pregler, *Theaterpolitik und -realität im Ständestaat (1934-1938)*, Herbert Arlt, *Europäische Widerspruchsfelder und österreichische Identitätsbildung am Beispiel Jura Soyfers*. Beide Studien In: Herbert Arlt (Hrsg.), *Jura Soyfer, Europa, multikulturelle Existenz*. St Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1993; Herbert Arlt – Kurt

allgemeine Bedeutung Jura Soyfers meiner Meinung nach nicht zuletzt darin bestehen, daß er neben seiner konkreten, nicht eben unbedeutenden Leistung als deutschsprachiger Schriftsteller auch noch als eine Symbolfigur einer eigenständigen österreichischen Literatur aufgefaßt werden könnte. Dies kann mit seiner kulturellen und sprachlichen Sozialisation, seinem Lebenslauf, der sogenannten „fachlichen Biographie“ zusammenhängen, was dann einen weiteren europäischen Rahmen von historischen Geschehnissen mit Humanitätsfragen, Diktatur, Antisemitismus usw. bedeutungsvoll sehen und perspektivisch auswerten läßt. Und in diesem breiteren Rahmen nimmt nun die kulturelle Figur von Soyfer sogar einen sehr bestimmenden Platz ein.

Krolop (Hrsg.), *Grenzüberschreitungen, Gattungen, Literaturbeziehungen, Jura Soyfer*. St Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1995; Herbert Arlt – Fabrizio Cambi (Hrsg.), *Lachen und Jura Soyfer*. St Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1995; Donald G. Daviau – Herbert Arlt (Hrsg.), *Geschichte der österreichischen Literatur. Teil 1, 2*. St Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1996.; Herbert Arlt – Klaus Manger (Hrsg.), *Jura Soyfer (1912-1939) zum Gedenken*. St Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1999; Herbert Arlt, *Österreichische Literatur: „Strukturen“, Transformationen, Widerspruchsfelder*. St Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000; Herbert Arlt – Alexandr W. Belobratow (Hrsg.), *Interkulturelle Erforschung der österreichischen Literatur*. St Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000. Herbert Arlt (Hrsg.), *Dramatik, „global towns“, Jura Soyfer*. St Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000.

2 / Konkrete Fragen nach Realitätsbezügen einiger Bühnenwerke von Jura Soyfer

Die Auswertung der Wirklichkeitsbezüge von den dramatischen Werken Jura Soyfers kann seitens des ungarischsprachigen Lesers und Interpreten auf der Basis der Übersetzungen von Tamás Lichtmann erfolgen. Eine Sammlung von diesen umfaßt die Stücke *Astoria*; *Vineta* (*Die versunkene Stadt*); *Der Weltuntergang* – nicht in dieser Reihenfolge.⁴ Aber die obige Einteilung soll die Einschätzung der erwähnten Werke durch den Interpreten in der von ihm gemeinten Perspektive des wachsenden ästhetischen Wertes der Texte ausdrücken. Und dieser Wert wird im Grunde genommen sicher nach Komplexität bestimmt, was aber eigentlich das Entfaltetein der Texte hinsichtlich der Tradition des Wiener Volksstückes, oder des sogenannten, auch expressionistisch geprägten „Mittelstückes“ der österreichischen Zwischenkriegszeit, bedeutet. Denn ein solches

4 Der ungarischsprachige Band (Jura Soyfer, *Drámák*. Fordította és utószót írta Lichtmann Tamás. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó 1996) enthält die Stücke in dieser Reihenfolge: *Világvége* [Der Weltuntergang]; *Astoria*; *Vineta*.

Mittelstück – obwohl es viele gemeinsame Momente in seinen Bestandteilen, Elementen mit den im Rahmen des Kleinkunsttheaters oft auch als selbständige Produktion wirkenden kurzen Revues, Possen, Monologen, Chansons, Couplets, Conférences usw. aufweist – muß in erster Linie *dramaturgisch* ein echtes Theaterstück bilden, wozu die Länge einer Szene oder sogar die lose Aneinanderfügung von Szenen nicht ausreichen würde. Diese Behauptung will die einzelnen Werke der durch die Auswahl und den diesbezüglichen, momentanen Arbeitsstand der repräsentativen ungarischen Übersetzungskunst⁵ (deren festen Bestandteil auch die jetzige Leistung von Tamás Lichtmann bildet) entstandene Quasi-Trilogie in der Perspektive der Wertung spalten und eine Werthierarchie zwischen den verschiedenen Texten aufstellen. (Welche Hierarchie nicht zuletzt auf die Plastizität der internen Wirklichkeitsbezüge zurückzuführen ist.) Dadurch die Geltung von der vermutlichen Meinung des ungarischen Übersetzers Tamás Lichtmann hinsichtlich der Einteilbarkeit und des Wertes

5 In der kleinen ungarischen Literatur beschäftig(t)en sich immer auch die bedeutendsten Dichter und Schriftsteller mit literarischer Übersetzung von Werken fremder Kulturen.

der betroffenen Bühnenwerke prüfend: Alle, und nicht nur die von ihm momentan übersetzten Stücke Jura Soyfers seien aufgrund einer einzigen zentralen Handlungsreihe, und zwar die der Reise, beschreibbar. Seine grundsätzlich sehr günstige Charakterisierung des dramatischen Gesamtwerks vom Autor kann man auf diese Weise zu einem Akt der differenzierteren Beurteilung, vielleicht sogar zu einer wirklichen Typologie der einzelnen Stücke, verwenden.

„Bei Soyfer – behauptet Lichtmann im Zusammenhang des Wiener Volksstückes – wandelte sich ein triviales Genre, das seinen Rang früher verloren hatte, zu einem Schauspiel vom literarischen Wert. Für seine Bühnenwerke sind bewußte und engagierte politische Meinungsäußerung des Autors, scharfe Gesellschaftskritik, überzeugende Figuren, straffe Komposition, mehrschichtige Darstellung charakteristisch, ihr satyrischer, teilweise grotesker, manchmal sogar absurder Ton bedeutet viel mehr, als das bloße Medium oder Mittel des Lächerlichen.“⁶

6 Jura Soyfer, *Drámák*. S. 201.

Vertreten wir die Meinung, daß die obigen Behauptungen von den erwähnten drei Stücken vor allem für *Astoria* gelten, wird damit noch bei weitem nicht gesagt: die beiden anderen allzu einfach, ja geradezu *simpel* wären. Aber eine dramaturgisch-szenische Vollständigkeit, die sich auch auf die Aktivität der Figuren erstreckt und damit einen echten und handlungsmäßig relevanten (spannenden) Konflikt verursacht, zeichnet nur dieses Stück von den drei aus. Insofern ist es von keiner Bedeutung, daß sie auf einer wichtigen Station der maßgebenden ungarischen Rezeption Soyferscher Werke, in der auch von mir benutzten Übersetzung, nebeneinander gestellt werden; die Tatsache eines thematisch-motivischen Zusammenhangs oder gar Entwicklung in der Relation dieser Werke ist dagegen schon überhaupt nicht zu leugnen. Tamás Lichtmann schreibt nun in der Begleitstudie zu seinen Übersetzungen mit recht folgendes:

„Von den fünf Mittelstücken hängen drei miteinander eng zusammen, wodurch diese eine virtuelle Trilogie bilden. Die Handlung des Stückes *Der Weltuntergang*, die ein Chaos schildert, das mit Vernichtung droht, be-

vorschußt eigentlich die Geschichte der im *Vineta* behandelten, ins Zeitlose versunkenen, toten Welt, während *Astoria* den Ausweg aus der Weltwirtschaftskrise durch die Schöpfung eines bloß vorgestellten Staates macht.“⁷

Denn aus diesem Zusammenhang der Texte ergibt sich eine mehr oder weniger eindeutige Werk- und Wert-Struktur oder -Hierarchie – was dann sich auch auf die Anzahl, Intensität und Rolle der Wirklichkeitsbezüge in den einzelnen Theaterstücken erstreckt. Eine der möglichen diesbezüglichen „Hierarchien“ oder Text-Strukturen wäre also die Bestimmung der Reihenfolge dieser Werke so: *Weltuntergang*, *Vineta*, schließlich *Astoria*, wobei aber der Band der ungarischsprachigen Übersetzungen die Texte in der oben schon angegebenen Systematik gibt⁸ – welche Ordnung in erster Linie der übersetzerisch-editorischen Abbildung der Entstehungsgeschichte der Werke entspricht. Auch unter solchen Umständen, wenn jemand der von den ins Ungarische bisher noch nicht übersetzten Dramatexten einen, und

7 Jura Soyfer, *Drámák*. S. 202.

8 Siehe Anm. 4.

zwar das Stück *Der Lechner Edi schaut ins Paradies*, virtuell an die Stelle zwischen *Weltuntergang* und *Astoria* einrückt, und als eine bekanntliche Thucholsky-Bearbeitung diese (nun schon halb virtuellen) Reihe (aus bereits vier Dramen) ergänzt und endlich schließt...⁹ Diese Vier-Texte-Reihe ist aber im eigentlichen Sinne nicht ausgebildet, und mag sein, daß *Vineta*, das am meisten als „Wienerisch“ von den Stücken Soyfers eingeschätzt werden kann, als solches, also als ein wirklich der sogenannten „österreichischen Literatur“ angehörendes Produkt, eine Art Endpunkt auf dem Gebiet in der Entwicklung der Auseinandersetzung des Autoren mit seiner eigenen politisch-gesellschaftlichen Aktualität (Aktivität) dokumentieren soll – auf diese Weise nun einen Bestandteil einer vom Interpreten erdachten „Tetralogie“ bildend. Bei der theoretischen Aufstellung einer Text-Reihe, bei der Auswahl der übersetzten Texte, d. h. bei der anderen Seite der Auslassungen, kann sowohl die volkssprachliche Formulierung des *Lechner Edis* als auch die verhältnismäßige Länge und Komplexität der *Broad-*

9 Vgl. die Nachbemerken von Peter Moses-Krause in: Walter Hasenclever – Kurt Tucholsky, *Christoph Kolumbus oder Die Entdeckung Amerikas*. Berlin, 1985.

way-Melodie 1492 hinsichtlich der übrigen Bühnenwerke von Jura Soyfer eine Rolle gespielt haben.

Suchen wir aber den Grund der Realismus-Wirkung der in den einzelnen Stücken vorkommenden realistisch-aktuellen Momenten, so müssen wir alle fünf Texte gleichermaßen einer zielgemäßen Analyse unterwerfen und nachher sicherlich behaupten, daß alle eigentlich von der zeitgenössischen Welterfahrung des Schriftstellers stark und weitgehend bestimmt, gleichzeitig aber auch utopisch-fantastisch geprägt sind. So daß das Vorhandensein von Anspielungselementen auf den gesellschaftlichen Alltag im historisch angelegten Kolumbusstück (z. B. daß die „Spanier ihre Eroberung und Kulturbeglückung mit Naziparolen rechtfertigen“¹⁰) an und für sich ebenso wenig ausschlaggebend sein können, wie die Tatsache, daß der im kleinen Österreich emblematisch arbeitslose Lechner Edi mit Hilfe eines sprechenden Motors seine Zeitreise zurück in die Vergangenheit durchzumachen unternimmt und überhaupt absolviert. Tradition und *genius loci* des Wiener Volksstückes predestinieren sozusagen den Autor zu

10 Jura Soyfer, *Auf uns kommt's an! Werkausgabe. Band II. Szenen und Stücke*. Hrsg. von Horst Jarka. Wien – Frankfurt/M.: Deuticke 2002. S. 346.

solchen Griffen und künstlerischen Mitteln. Allegorische Verkörperung und Gespräch der Planeten, ihre stilisierte Bewegung als Bühnenfiguren oder sogar ihr Handeln im Stück *Weltuntergang*, dann die traumhaft-statische Lage des wenig motivierten, aussichtslosen Zustandes von (den Bewohnern) der Polis Vineta prägen bei der Bedrohung oder fast schon sündhafter Passivität im gleichnamigen Stück keinen realistisch wirkenden Rahmen zur Charakterisierung des Vorkriegsuniversums, bzw. des gleichzeitig auf die Sage von Atlantis und auf die Karl Kraus'sche Überlieferung einer sarkastischen politischen Publizistik zurückgehende „Tote Stadt Wien“ - Motivs.

Daraus folgt, daß ein beispielhafter, echter künstlerischer Realismus – der, wenn durchaus nicht als Programm, doch mindestens als etwas Programmiertes: ein geistig durchdachtes, literarisch talentiertes Element innerhalb des dramatischen Schaffens von Jura Soyfer letzten Endes irgendwie doch angesehen werden soll – nur im Stück *Astoria* vorkommt und ästhetisch-kunstwissenschaftlich registrierbar ist.¹¹ Wie ist es aber möglich, über Realis-

¹¹ Unter Realismus wird hier natürlich nicht in erster Linie eine oder andere strenge Theorie, vielmehr der Hang und die Fähigkeit der Schriftsteller

mus in einem gewissen Fall, bei einem Stück zu sprechen, wo die Utopie der Entrechteten herrscht, und wo sich im Rahmen der „von Kino und Reklame genährten Gartenlaubenidyllik“ „die Sehnsucht nach menschenwürdigem Dasein“ immer mehr stärkt?¹² Ich beantworte selbst meine rhetorische Frage: Auf solche Weise, daß die Utopie hier letzten Endes von negativer Gültigkeit sein muß. Sie ist zwar scheinbar von positiver Prägung, insofern ein Landstreicher einen Staat ohne Land erfindet, aber diese Idee, oder gesellschaftlich-wirtschaftliche Fiktion wird später Grundlage einer gräfischen, d. h. *feudal-bourgeoischen* Täuschung, welche auf marxistisch-kommunistischer Grundlage die am meisten tragische *Realität* der Gesell-

aller Zeiten und Richtungen verstanden, ihre Umwelt ziemlich plastisch oder mindestens doch durch Transponierungen abzubilden, also das unabdingbare oder sogar erstrebte Unternehmen des Künstlers, bemerkbare Elemente seiner Lebenswelt in seinen verschiedenen Schöpfungen gelten zu lassen. An dieser Stelle werden auch die betreffenden Theorien der verschiedenen marxistischen Strömungen, selbst die Lehre von Georg Lukács, nicht angeführt. Nein, als Geltung oder Zurechtbringung des „Realismus“ wird von mir jetzt eine Art Harmonie und Adäquatheit apostrophiert, die den Eindruck machen kann, daß es sich bei einem Werk um Ganzheit, Vollkommenheit, verhältnismäßige – d. h. den eigenen Gegebenheiten und Gesetzmäßigkeiten entsprechende – Wohlgeratenheit handelt, also schließlich unleugbare Wohlgeformtheit zu registrieren ist.

¹² *Auf uns kommt's an!* S. 343.

schaft, ja des Daseins selbst darstellt. Mit recht behauptet in dieser Hinsicht Herbert Arlt:

„Hupka, einer der Vagabunden im Stück, erfindet den Staat Astoria, die astorische Sprache, den astorischen Gruß, die astorische Nationalhymne. Aber die Erfindung Astorias geschieht nicht im geschichtsleeren Raum, sondern durch Hupka als (angehenden) Lakaian in einem Herrschaftssystem, das aufgrund der vielfältigen Bezüge zu historischen Prozessen nicht eindeutig zugeordnet werden kann, sondern vor allem durch seine Struktur eine Allgemeinbedeutung bekommt, die Assoziationen zu verschiedenen antidemokratischen Herrschaftsformen (auch im Österreich der 30-er Jahre) zulassen. Der erfundene Staat Astoria ist ein Staat der Hochtöterokratie, der Finanzwelt, der gesellschaftlichen Elite (Künstler, Presseleute usw.), die auch ohne die Erfindung Astorias bereits existieren, aber nur eine Herrschaftsform benutzen können, die ihren Interessen entgegenkommt.“¹³

13 Herbert Arlt, *Österreichische Literatur: „Strukturen“, Transformationen, Widerspruchsfelder*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000. S. 256–257.

Astoria als Herrschaftsform ist im Rahmen der literarischen Fiktion sogar brutal *real*, während es für diejenigen, die es als Legationsrat u. a. betätigen, nie wirklich existiert (bloß im Bewußtsein und Wunsch der angeschmierten einfachen Menschen: Arbeitslosen, Prostituierten u. ä.). „Denn »Astoria« ist nicht nur ein Staat, der als Basis für Geschäfte, Politik usw. dient, sondern der zugleich Träume des »kleinen Mannes« widerspiegelt.“¹⁴ Wenn aber diese phantasierte „Astoria“, dieser sündhaft erfundene Ort im gleichnamigen Theaterstück, als „der Traum eines anderen Lebens“ „einer Frau in den Mund gelegt wird“ und „Rosas utopische Idylle trotz ihrer Kitschelemente nicht nur rührend“, sondern auch „bewegend, poetisch“ ist,¹⁵ dies alles bedeutet noch bei weitem nicht, daß es dann – *dieses* Land also – aufgrund des Phantasierens auch nur für einen Augenblick fiktional real geworden wäre (dramaturgisch schon). Die Betrogenen, die Flüchtlinge handeln so und richten sich natürlich danach, daß es sich einen Staat und ein Land unter dieser Bezeichnung gäbe, aber dieser Auffassungshorizont einiger Figuren ist nur ein Element des

14 Arlt, *Österreichische Literatur...* S. 257.

15 *Auf uns kommt's an!* S. 343.

letzten Endes trostlosen Universums der fiktionalen Konstruktion („Wirklichkeit“) des literarischen Werkes. Ein Staat „Astoria“ existiert nun selbst im Bewusstsein seiner Bewirtschafter auch dann und auch nur ein bißchen nicht, wenn es als Phänomen die Grenzen einer Botschaft-Existenz niemals überschritt, wenn es sich bloß „auf einen Apparat der Ausbeutung und der unerfüllten Hoffnungen“¹⁶ beschränkt, also wenn es im eigentlichen Sinne und in bestimmten Kontexten doch (scheinbar) *funktioniert*. Es gehört also nicht zur dramaturgisch-fiktionalen Realität, es kann nur die satyrische Kritik des Autors am Begriff des Nationalstaates ausdrücken, wenn der Anführer der Lakai-entruppe, der die Flüchtlinge schließlich von der Botschaft vertreibt, folgenderweise formuliert:

„Das ist Ruhe und Ordnung. In diesem historischen Moment wird Astoria, wenn auch nach einer etwas ungewöhnlichen Entstehungsgeschichte, erst das, was es so lange fälschlich zu sein vorgab. [...] Ein Staat.“¹⁷

¹⁶ Arlt, *Österreichische Literatur...* S. 257.

¹⁷ *Auf uns kommt's an!* S. 168-169.

Der Name Astoria ist also ein verbales und semantisches Symbol eines politischen Begriffs, der zwar von einem solchen Autor wie Jura Soyfer um die Mitte der 30-er Jahre akzeptierbar, aber keinesfalls für allgemeingültig und immer maßgebend, d. h. letztlich überhaupt nicht *real*, und – daraus folgend – selbst in begrifflich-poetischer Hinsicht keinesfalls „realistisch“ sei.

Was im Werk dennoch auf die Realität bezogen, und so dann plastisch, an und für sich „harmonisch“, kurz: *gelingen* eingeschätzt werden kann, ist die Dramaturgie, die Motivation der Figuren. Einfach die Art und Weise, wie sie auf der (virtuellen, nur noch literarischen, nicht theatralischen) Bühne vom Autor bewegt werden. Denn Soyfer wählte diesmal das von ihm gut bekannte Salonleben, die Salonkommunikation der Großstadtmenschen zur Basis seines Werkes. Nicht Planetenallegorie, die für den alltäglichen Leser bloß unübersehbare Stilisationen von Diplomategespräche bedeutet (*Der Weltuntergang*), nicht der schwer motivierbare, irrealer Zustand von lebendigen Toten (oder toten Lebendigen?) (*Vineta*), auch nicht die theoretisch die ganze Geschichte der Menschheit umfassende Reise-Virtualität (*Der Lechner Edi...*) und vor

allem nicht eine anakronistisch-faschistisch gestaltete Welteroberung irgenwo im Tiefe der unauskenbaren Historie (das Kolumbus-Stück) kommt nun hier vor. Sondern ein Universum, ein Medium von lebhafter menschlicher Interaktion steht an dieser Stelle endlich im Mittelpunkt der textuellen Ausrichtung und schriftstellerischen *Realisation*. Auf dieser Basis steht das Werk *Astoria*, dasjenige Bühnenwerk von Jura Soyfer, das sein Genre völlig, harmonisch verwirklicht, also ein so echtes Mittelstück des literar- und kulturhistorisch bekannten Wiener Kleinkunsttheaters der Zwischenkriegszeit darstellt, in dessen Zusammenhang Horst Jarka wirklich mit recht belobend behaupten kann:

„*Astoria* ist Soyfers vielschichtigstes Stück. Ätzende Satire und zarte Traumszenen, ergreifende soziale Lyrik und Songs von Brechtscher Härte, Situationskomik und Sprachhulk, Kritik an den Herrschenden und an der wankelmütigen Masse – alles fügt sich zu einer ernsten Posse von unwiderstehlicher Wirkung, von aggressivem Charme. Eine Kellerbühne wird ihr nicht gerecht. Zum ersten Mal nimmt sich Soyfer die Zeit, statt der konstanten Figuren der früheren Fünfzig-Minuten-Stücke

Charaktere zu gestalten und zu entwickeln, allerdings so, daß sie in das Schema eines linken Lehrstücks passen, das den Weg vom Verrat an der Klasse zur Erkenntnis der Solidarität nachzeichnet.“¹⁸

3 / Schlußbemerkung

Alles in allem könnte man sich abschließend auf eine bibliographische Angabe, einen Titel von Georg Lukács berufen. Das Stück *Astoria* kann nämlich als ein Beispiel dafür aufgefaßt werden, daß der „Realismus“, wenn es ihn in künstlerischer Hinsicht überhaupt gibt, immer interpretatorische Probleme bedeutet (ihren Anhängern) und sehr leicht zu Mißverständnissen führt.¹⁹ Daraus resultiert dann auch, daß die Realismus-Theorien wahrscheinlich nur von sehr geringerer Gültigkeit seien, während der Hang schöngesteigter Autoren von verschiedensten Richtungen,

¹⁸ *Auf uns kommt's an!* S. 342-343.

¹⁹ Vgl. den Band *Wider den mißverstandenen Realismus*. Hamburg: Claasen 1958.

Strömungen und Ansätzen doch immer groß ist, ihre aktuelle gesellschaftlich-politische Umwelt – die sich im Laufe der Zeit oft zu einem geistigen Hintergrund von historischer Bedeutung „entwickelt“ – möglichst genau und authentisch, aber auch tendenziös, abzubilden. Und zwar meist und möglichst von der künstlerischen Gültigkeit des „Unternehmens“ abgesehen. Ein weiteres Resultat, dies für die das (dramatische) Schaffen von Soyfer in ihren eigenen Ländern propagierenden Intellektuellen der Welt, welche sie bei verschiedenen Bühnendramatisierungen, dramaturgischen Bearbeitungen von Soyferschen Stücken berücksichtigen sollten: Durch aktuelle Gedanken, neue Ideen, Witze, Anspielungen sollten sich diese Leute, also ziemlich frei, an die besprochenen Werke anmachen.²⁰ Die Texte von solcher Natur sollten nämlich in ihnen nicht nur den Interpreten, den kreativen Bearbeiter, sondern auch den *homo politicus* als solchen in der Welt inszenieren.

20 Vgl. Jura Soyfer, *Drámák*. S. 204.

Der Dramatiker Jura Soyfer und Ungarn

1 / Auf ungarischen Bühnen – bisher

Die Aufführungsgeschichte der Theaterstücke von Jura Soyfer in Ungarn – ginge es um deutsch- oder sogar ungarischsprachige, also gegebenenfalls aufgrund etlicher Übersetzungen erfolgte Regien seiner fünf erhalten gebliebenen „Mittelstücken“¹ – kann sicherlich keine besonders reiche Narrative darstellen. Selbst mit der Rezeption des Gesamtwerkes, auch etwa mit der von den anderen Gattungen seines Schaffens, der Lyrik und der Epik (Prosa), steht es natürlicherweise (?) ähnlich. Wir befinden uns eben noch bei der Leistung des Dramatikers Soyfer in *verhältnismäßig* günstiger Situation, indem wir über eine gute Vorlage für eventuellen Inszenierungen auf einheimischen Bühnen verfügen: Das philologisch

1 „Mittelstück“ heißt weder Tragödie noch Komödie; vgl. den ungarischen Begriff „középfajú dráma“ (nach Aristoteles’ *Poetik*).

fundierte diesbezügliche „Unternehmen“ stellt das des Germanisten Tamás Lichtmann dar, das auch noch mit einem präzisen Nachwort des Übersetzers versehen ist.² Und trotzdem bleibt die einzig nachweisbare Aufführung eines Soyferschen Stückes in Ungarn die *eines* in der Zwischenzeit übrigens als verschollen geltenden *Werks* „Pinguine“. Nach dem vorläufiger Chronologie der Zusammenstellung *Jura Soyfer und Theater* soll das Stück – oder vielleicht nur eine (Reihe von) Szene(n), oder eine „szenische Collage“³ – Ende 1936 in Budapest, auf der Bühne „Podium“ gegeben werden, welche Angabe in der Forschung auf eine Stelle des Briefwechsels vom Autor zurückgeht.

2 Jura Soyfer, *Drámák*. Fordította és az utószót írta Lichtmann Tamás [Dramen. Übersetzung und Nachwort von Tamás Lichtmann]. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó 1996. Dieser ungarischsprachige Band enthält drei Stücke des österreichischen Schriftstellers, und zwar in dieser Reihenfolge: *Világvége* [Der Weltuntergang]; *Astoria*; *Vineta*.

3 Diese gattungsmäßige Bezeichnung etlicher dramatischer Werke des Schriftstellers taucht oft als authentisches Gattungseinschätzung von Plakaten in der Bilddokumentation zu den Soyferschen Theateraufführungen auf. Vgl. Herbert Arlt (Hrsg.), *Jura Soyfer und Theater*. Frankfurt/M.: Peter Lang 1992. S. 43–130.

Liebe Marika! – schreibt Soyfer an seine Freundin Szécsi um Neujahr 1936/37 – Am Tage meiner Ankunft⁴ nach Wien, erfuhr ich, dass das »Podium«⁵ eine »Satirische Revue«⁶ namens »Pinguine« aufführt. Vielleicht ist es eine ehrliche Aufführung meines »Werkes«,⁷ wahr-

4 Soyfer hatte Marika Szécsi um die Weihnachtszeit 1936 in Budapest besucht. Nach dem Glossar des IV. Bandes der Soyferschen Werkausgabe: *Sturmzeit. Briefe 1931–1939*. Hrsg. von Horst Jarka. Wien: Deuticke 2002. S. 206.

5 Das *Podium* war ein Budapester Kabarett. Eröffnet am 5. September 1936, gegründet von dem bekannten Kabarettisten László Békeffi, der in seinen Satiren Politiker, Aristokratie und Großkapital attackierte. Sein Programm „Her mit den Dokumenten“ (1939), eine Satire auf den NS-Rassismus, wurde international bekannt. Nach der deutschen Besetzung Ungarns wagte er politische Anspielungen und wurde nach Dachau deportiert. Danach Exil in den USA und in Kanada. Er starb 1962 in Zürich. Soyfers Verdacht dürfte unbegründet gewesen sein; jedenfalls weist eine genaue Zusammenstellung aller Podium-Programme kein einziges solches Programm auf, das eine Verwendung von Soyfers *Pinguinen* nahelegen würde. Das Stück selbst ist (in Wien) nicht aufzufinden. Nach dem Glossar in: Jura Soyfer, *Sturmzeit*. S. 206.

6 Eine theatralische Revue ist eine musikalische Produktion auf den Brettern – in unserer Interpretation: eher (nur) *ein Stück* Bühnenwerk, als ein „echtes“ Drama (auch) von stattlichem Umfang und wesentlicher, tiefgreifender Selbststrukturierung. Meistens mit grosser Ausstattung und mit Ballett –, was bei den Aufführungen (von einem Soyferschen Stück) in Budapest der dreißiger Jahre einfach schon aus finanziellen Gründen wahrscheinlich nur sehr spärlich vor sich ging.

7 Die Verwendung des Anführungszeichens seitens des Autors deutet wahrscheinlich auf Selbstironie hin. Soyfer scheint seine eigene geistige

scheinlich aber ein Diebstahlsversuch. Ich habe dem Kunstinstitut angekündigt, dass Herr Dr. Rap[aport – Z. Zs.]. oder Frl. Szecsi an meiner Statt verhandeln werden. Da Du den Hunnen⁸ allein nicht gewachsen wärst, müsstest Du mit dem Jussi⁹ hingehen. Selbstverständlich spielt sich der Vorgang in zivilen Formen ab: Ich habe für »Verwendung meiner Idee« Anspruch auf S 100. Dass die »Podium«-Banditen die Pinguine seinerzeit haben wollten, ist durch mehrfachen Briefwechsel

Schöpfung für nicht so wertvoll zu halten. Deshalb kann auch nur um eine kürzere Schrift, nur eine Szene oder ein Couplet gehen, und es ist auch nicht sicher, daß sein „Werk“ selbst den gleichen Titel trug. Wäre es nämlich wirklich um einen „Diebstahlsversuch“ gegangen, so hätte man u. a. mit der Veränderung vom Titel des abgestohlenen Produkts operieren können. Aus dem Kontext geht dies alles nicht eindeutig hervor.

8 Es ist nicht immer so schön, ein Ungar, besser gesagt ein „Hunne“ zu sein... Es lohnt sich aber manchmal sicherlich, sogar einen „Diebstahlsversuch“ zu unternehmen, wenn der Kontext dabei garantiert, daß ein unbekanntes, neues Werk von Jura Soyfer ans Tageslicht kommt – wenn auch, wie hier und jetzt: nur virtuell und theoretisch!

9 Ehemann einer Cousine und ein Verehrer Marika Szécsis in Budapest. = Nach dem Glossar in: Jura Soyfer, *Sturmzeit*, S. 206. („Jussi“ klingt so, als eine orthographisch französisierte Variante des ungarischen Kosenamens „Gyuszi“, so dass der Mann den Vornamen „Gyula“ [auf deutsch „Julius“] zu tragen vermochte. Ein bescheidener Beitrag zur eventuellen weiteren Erforschung dieser Person, die vielleicht mit Kunst oder Wissenschaft etwas zu tun hatte.)

belegt. Auf all dies ist sehr höflich, aber entscheiden vor Hernn *Békeffi* hinzuweisen, der sich seinerzeit in Wien persönlich an den Pinguinen begeistert hat. Zahlung ist unbedingt per sofort zu verlangen, da sonst überhaupt keine Aussicht. Herunterhandeln lässt man bis cca 80-70 Schilling. Zur Belohnung erhältst Du die Hälfte der erzielten Summe. Rest per Clearing an mich. Ein ähnlicher Brief gelangte bereits an Jussi und wieder ungelesen an mich. (Näheres bei Engel György).¹⁰ Wie gesagt, bist Du dort bereits avisiert. Die vereinbarte Summe für Kauf des Werkes war S 150 gewesen [...]

Solche Briefe, aus denen sich die erwähnten Zustände genauer hervorgehen würden, sind nun (im betreffenden Band der Werkausgabe) nicht vorzufinden. Und auch unter den heutzutage in Budapest erreich- und erforschbaren Materialien bzw. Dokumenten und Unterlagen der von Jura Soyfer wahrscheinlich ohne Grund verdächtigten theatralischen Institution kann man weder die Spur einer solchen Aufführung noch die zu einer solchen Angelegenheit angeblich

10 Ein Bekannter Marika Szécsis. Nach dem Glossar in: Jura Soyfer, *Sturmzeit*. S. 206.

verwandte deutsch- oder ungarischsprachige Textvorlage (Libretto) vorfinden. Auf dem Bereich der „aufführerischen“ Rezeptionsgeschichte gibt der von Herbert Arlt herausgegebene Katalog¹¹ bis 1992 keine weiteren Angelegenheiten von Inszenierungen auf ungarischen Bühnen mehr an, und auch mit 1996, dem Erscheinungsjahr der Lichtmann'schen Übersetzungen der Stücke von Soyfer, setzte sich in Ungarn eine Periode der intensiven dramatischen Gestaltung dieser Werke nicht ein.

Unter solchen Umständen wären die Beziehungen des dramatischen Schaffens vom Verfasser mit dem ungarischen Theaterwesen erst in der Zukunft auszubauen. Was auch soviel bedeutet, daß nicht vor allem ein Kapitel der Theatergeschichte in dieser Hinsicht zu schreiben sei oder gar *könnte*, sondern man eher Darbietungsprojekte, Aufführungspläne und Vorstellung-„Dramaturgisierungen“ von verschiedenen Dramen des seinerzeit jung verstorbenen Dichters – auch in Ungarn – vorbereiten müßte.

¹¹ Siehe den Band *Jura Soyfer und Theater*. S. 133–162.

2 / Über (allgemeine) Eigenheiten des (zu auswählenden) Materials

Letzterwähnte Projekte, Pläne oder Vorstellungen bedeuten u. a. das Zurgeltungskommen der Virtualität, der Kreativität und die Aktivität der ausländisch-übersetzerischer Relation. Die zu organisierenden Theateraufführungen müßten im Mittelpunkt der Interesse auch vorliegender Schrift oder *Skizze* stehen, als die den möglichen Aufführungen Basis bietenden literarischen Bühnenwerke selbst, wobei es einem – sowohl wegen praktischer Herausforderungen der Produktionsaktualität als auch auf der Basis des Triebes ästhetischer Vervollkommenung vom originalen Material – die leichtere oder stärkere Bearbeitung Soyferschen Stücke wahrscheinlich nicht immer zu ersparen bleiben kann. Nicht etwa auf eine angebliche „Unbedeutendheit“¹² dieser literarischen Werke weisen ihre eventuell nötigen Bearbeitungen hin – die Stücke *Astoria* und *Vineta* bzw. das Eröffnungsbild vom *Lechner... Edi* erweisen sich in der Leseerfahrung

¹² „Und habe die Wahrheit zu kennen gedacht.“ *Zur Rezeptionsgeschichte Soyferscher Werke* In: *Jura Soyfer und Theater*. S. 13.

geradezu als virtuose künstlerische Leistungen, und zwar nicht nur von einem jungen Schriftsteller! –, sondern sie hängen vielmehr mit den Einzelheiten und allgemeinen Charakterzügen von dramatischen Texten zusammen.

Und zwar nicht vor allem im Sinne, daß ein jeder Drama – als Text-Individuum – die allgemein-abstrakte Dramaform zu erneuern versucht, vielmehr aber die berühmte, aber ontologisch-gnoseologisch wenig beachtete Tatsache respektierend, daß das Drama als literarischer Text und als Bühnenvorgang zwar zwei sehr verschiedene Sachen darstellt, doch das Dasein dramatischer Texte sich von ihrer Inszenierbarkeit im eigentlichen Sinne nicht trennen läßt.¹³ Denn im Text wirkt schon impliziterweise die Teatralität, die die Leseweise des jeweiligen Dramaturgen entblößt – dem interpretativen und technischen Apparat des gegebenen Zeitalters entsprechend –, wodurch der Text des Dramas dann, in verschiedenen Varianten während der verschiedenen Inszenierungen/Aufführungen erscheinen vermag.¹⁴ Daraus folgt, daß bei der schriftlichen Form des dramatischen Textes

¹³ Vgl. Patrice Pavis: *Előadáselemzés [Vorführungsanalysen]*. Budapest: Balassi Verlag 2003.

¹⁴ Vgl. Jákfalvi Magdolna: *Színházolvasat [Das „Lesen“ der Vorführungen]*. In: *Alföld*, 1997/9.

das Lesen/die Inszenierung sogar mehrere Lesevarianten/ Interpretationen ermöglicht: alle sind im eigentlichen Sinne „(Re)konstruktionen“ eines kodierten dichterischen Originals.¹⁵ Diese Rekonstruktionen, die sich in der Praxis aller Leser anders ausrichten und sogar bei einer Person nicht zweimal völlig miteinander identisch sein können, würde ich *literarisch-dramaturgische* Leseweise nennen. Bei dem kunston-tologisch unausweichlichen Vorgehen, bei der Aufführung eines Dramas *dagegen*, wo es sich nur um die Umsetzung des literarischen Korpus zum „Schauspielwerk“ geht, wächst die literarische Substanz während der Aufführung (und eben als Text der Aufführung) problemlos und intensiv-dynamisch in eine andere Wirklichkeit, die der Teatralität, hinein, die eigentlich die eine Art „Übersetzung“ der textuellen Vorlage darstellt. Da entsteht die sogenannte *szenisch-dramaturgische* Leseweise, die den Fluß der Geschichtlichkeit durch Konkretisierung (durch eigentliche Erschaffung der virtuell-literarischen Existenz) des Textes ermöglicht, und sich im allgemeinen im simplen „Regisseur-Exemplar“ realisiert ist. Und *bleibt* übrigens auch nach der Konstruierung der Regie und den einzelnen Aufführungen. Die Instanz und Konsistenz

¹⁵ Vgl. Patrice Pavis: Theater – Übersetzung. In: *Theatron*, 1999/4. S. 31–34.

dabei geht durch die zeitgenössische Kritik (Theaterkritik) hervor und findet ihren endgültigen Platz schließlich in der Theatergeschichte.

Unter solchen Umständen bedeutet die Realisation einer wirklich durchdachten, „moderner“ und auch geistig „zeitgemässer“ Inszenierung von einem dramatischen Werk die essentielle Gleichsetzung der beiden, der theatralischen und der literarischen, „Leseweise“. Dies ist die den dichterischen Text wirklich erzielende Arbeitsweise. Der Regie-Bearbeitung oder -Lesung der Aufführung/Aufführungsvorbereitung muß also bereits rein theoretisch der dichterisch-schöpferischen Kreativität des Stückes vorangehen. Sonst kann es zu keiner „authentischen Produktion“ kommen – welche Behauptung letzten Endes auch als eine Art Gemeinplatz des dramatischen Universums aufgefasst werden kann. Man sehe den teils von ihm umgestalteten Text-Stoff wie ein Notenblatt an, bei dem nicht nur der Korpus der ähnlichen, zielgemäß verwendbaren Dramen der Weltliteratur, sondern die ganze aufführerische Tradition von verschiedenen Inszenierungen – darunter auch diejenigen von Soyferschen Werke, möglicherweise solche in Ungarn – sich mitgestaltend durchsetzen würden. Im Soyferschen Fall bedeutet

aber auch die Tatsache ein Problem, daß seine Werke bisher noch über keine (reiche) Vorgeschichte der Inszenierungen auf ungarischen Bühnen verfügen, ein solcher Hintergrund soll für sie erst jetzt erschaffen werden, oder vielmehr: man muß mit der Konstruierung einer solchen Geschichte erst jetzt beginnen. Ein noch grundlegenderes – wenn auch nicht größeres – Problem stellt dann die andere Leseweise dar, diejenige Leseweise nämlich, in deren Rahmen sich das dramatische Werk als die semantisch-poetische Interpretation des Lesers konkretisiert (oder überhaupt realisiert) – die *dramaturgisch-literalische Leseweise*, bei der Einbildungskraft, vorheriges Wissen ein inneres Produkt hervorrufen, die in den Text hineingeschriebenen Fiktion erschließend. Die Konstruierung von beiden Leseweisen beeinflussen auch die Ergebnisse der Literaturwissenschaft, nach denen „ein Text nicht auf sich selbst geschlossen ist, sondern er ist auf andere Dinge geöffnet“.¹⁶

¹⁶ Im Sinne des neuen Interpretationsbegriffs von Paul Ricoeur bedeutet Interpretation soviel: „denselben gedanklichen Weg zu wählen, den uns der Text eröffnet hat, die Richtung einzuschlagen, die uns der Text zeigt“. Vgl. P. Ricoeur: *Mit jelent a szöveg?* [Was heisst der Text?] In: Paul Ricoeur, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok* [Ausgewählte literartheoretische Studien]. Budapest: Osiris Verlag 1999.

3 / Zu „Lechner Edi“ – eine eventuelle Inszenierung des Stückes

Nun sehen wir uns näher an, wie das Dramamaterial von Jura Soyfer im allgemeinen zu charakterisieren ist. An gewissen Stellen – der inneren Stimme der Vervollkommenung und der zeitlichen Adäquatstellung der vorgefundenen Materials – muß hier wohl auch der ungarische Übersetzer und/oder Dramaturg weitermontieren, bevor er an Inszenierung(en) von konkreten Texten denkt. Am besten läßt den ohnehin aktualisierenden, professionellen, modernen Leser eine solche Eigenheit von diesen dramatischen Arbeiten reizen, daß in all diesen Werken die Thematik ihrer Entstehungszeit bestimmend ausgedrückt ist. Es kann zwischen ihnen also eine unleugbare Verwandtheit in der Auffassung registriert werden, während ihre Formung je verschieden gelöst ist.

Wollte man nun eben das Stück *Der Lechner Edi schaut ins Paradies* zur weiteren Bearbeitung und Inszenierung auswählen – wozu ihn als Ungar die dem Madách'schen *Tragödie des Menschen* ähnliche Struktur des Werkes formal veranlassen kann –, so bekommt er kein so genaues und

detailliertes Krankheitsbild von der Erfahrung des Verfalls oder des Untergangs, als in anderen dramatischen Werken Soyfers. Hier wird eher nur ein einziges Moment, das der (Massen)arbeitslosigkeit, hervorgehoben, und dann an einem vorstädtischen Platz sowie im Rahmen einer virtuellen Reise auf seinen letzten Grund zurückgeführt. Dies ist ohne Zweifel eine Art Widerspiegelung der eigenen historischen Periode des Autors, die substanzsuchende Formulierung von wirtschaftlicher, gesellschaftlicher und moralischer Regression der Dreißiger Jahre, aber dies alles ist in diesem Fall nicht so radikal, nicht so pessimistisch: es wirkt die spielerische Struktur des historisch-kulturellen Dynamismus der Ausichtslosigkeit mit Erfolg entgegen. Mag auch sein, daß sich dahinter ein harmonischer Gegensatz steckt: das letzte Ziel, die nachherige Verhinderung der Schöpfung des Menschen gelingt dem Titelheld nicht, durch dieses Fiasko ist aber seine Existenz nach wie vor gesichert – was letzten Endes „gut“ ist. Und das Wiedergewinnen der menschlich-zivilisatorischen Vergangenheit ermöglicht es ihm, nun auch an die Zukunft hoffnungsvoll zu denken („...auf uns kommt's an!“).¹⁷

¹⁷ Vgl. Jura Soyfer, *Auf uns kommt's an! Werkausgabe. Band II. Szenen und Stücke*. Hrsg. von Horst Jarka. Wien – Frankfurt/M.: Deuticke 2002. S.

Demnach könnten wir das Theaterstück *Lechner Edi*... eigentlich für kein „charakteristisches“ Bühnenwerk von Jura Soyfer halten. Das Verderben von zwischenmenschlichen Verhältnissen und der Kommunikation zwischen den Figuren¹⁸ bzw. den damit zusammenhängenden moralischen und gesellschaftlichen Werten,¹⁹ ist zwar bedeutend, aber nicht so brutal-intensiv, als im textlichen Material der Quasi-Trilogie,²⁰ was auch für das ideologische Horizont der Message diesen Werkes im allgemeinen stimmt. Hinsichtlich der

18 Edi muß „seine ihm auf der langen Fahrt verloren gegangenen Freundin“ „vor dem Paradies“ gerade „wiederfinden“. Vgl. *Kunst und Wissen*. Kritik aus *Neue Zeit*: „15. Dezember 1954 zum Gastspiel in Linz. *Der Lechner Edi schaut ins Paradies*. Schauspielkollektiv des Sowjetischen Informationszentrums“. In: *Jura Soyfer und Theater*, S. 68.

19 Die Fragen von Arbeit und Existenz und vor allem: Arbeitslosigkeit. Letztere ist der wirklich, und nicht nur existenziell, sondern auch geistig schlechteste Zustand – typische Abhängigkeit in der Industrie- und Ökonomie-Gesellschaft.

20 Von den fünf „Mittelstücken“ Soyfers betrachte ich die Thuckolsky-Bearbeitung „Brodway-Melody“ als nicht ganz sein eigenes Werk, beschäftige mich zumindest mit der in seinem Rahmen entstandenen ästhetischem Produkt in einem späteren, komparatistischen Studie. Darüber hinaus die von soyfer ins Ungarische bisher übersetzten drei Stücke könnte man als eine vorläufige Zusammenstellung, als eine Art „Trilogie“ auffassen (zu diesen siehe Anm. 2), bei denen Staffage, Ort, Zeit usw. des dramatischen Universums weitgehend einheitlich aufgefaßt und behandelt werden sollen. Diese Werke könnten auch nach einheitlich festgestellten Gesichtspunkten beurteilt werden.

dramatischen Helden nimmt dieses Werk ähnlicherweise einen wenig radikaleren Platz ein: über ausgesprochene Anti-Helden, (eindeutig) negative Figuren könnten wir im Gegensatz zu den Stücken der Trilogie noch nicht sprechen, aber die Personen verfügen über durchaus puppenähnliche Charaktere, d. h. sie stellen eher nur eine „Schattenpersönlichkeit“ ohne wirkliche Plastizität und Lebendigkeit dar. Auch das Ort: der für die Geschehnisse ausschlaggebende dramatische Raum ist gewissermassen „mild“; als Auftakt des Dramas sehen wir zwar ein trostloses Vorstadtsgelende (aber immer noch in der Hauptstadt der Republik Österreich), später taucht eine undefinierte, abstrakt, symbolisch „allgemeiner“, offener Platz (der Weltraum?) auf, *während* die Zeit – abgesehen von ihrem realistischen, aktualisierend-plastischen Index im ersten Bild²¹ – bleibt in gewisser hinsicht stehen oder – was dasgleiche sei – sie gibt es im eigentlichen Sinne nicht. Oder sie rennt eben irre (bei den virtuellen Momenten der Bild-Sprünge). Trotz ihrer das Geschehen bestimmenden „Zeitreise“ bleibt nämlich die grundlegende Fragestellung der Figuren im Laufe der gan-

21 Das aktuell-wienerische Element verkörpert in den „historischen“ Szenen („Bildern“) die „Stromrechnung aus dem Jahre 1936“ symbolisch.

zen szenischen Reihenfolge, der Abwechslung der „Bilder“, dieselbe; sie möchten immer den nächsten, schließlich den allerletzten Grund für die Arbeitslosigkeit, die Schöpfung des Menschen, erforschen, befragen und ausschalten, damit die kausale Kette des Schlechten auf Erden vernichten – in diesem Sinne machen sie nämlich ihr ganzes mühevolltes Unternehmen durch!

Nach dem einführenden „Bild“, der Exposition“, des Dramas könnte man die „Handlung“ technisch gesehen folgenderweise zusammenfassen: Sie ist eine Reihe von einzelnen, voneinander eigentlich isolierten Szenen. Sie werden natürlich durch eine Reise und durch die Forschungsintention der Reisenden verknüpft, trotzdem stehen sie isoliert und in sich geschlossen vor uns. Eben aufgrund der Zeitverwendung läßt sich also das Stück *Der Lechner Edi...* von den anderen Stücken Soyfers unterscheiden, sowie am perfektsten ins Netz der Gesamtheit der dramatischen Werke des Autors einordnen. Dies auf der Basis der Fachliteratur behauptend, kann der Interpret (also der Übersetzer, Bearbeiter und/oder Inszenesetzer) auch den allgemeineren und konkreteren Instruktionen seiner „Heimatdisziplin“ (d. h. der ungarischen Germanistik) folgen:

„Alle Theaterstücke Jura Soyfers – behauptet in seinem Nachwort zu der ersten ungarischen Übersetzung Tamás Lichtmann – sind aufgrund einer einzigen zentralen Geschehnisreihe zu beschreiben, es geht um Reise; Reise in der Zeit und dem Zeitlosen, Reise im Raum und dem Raumlosen, Reise in der historischen Zeit oder in der Raumzeit. Beim Stück *Der Lechner Edi...* spielt sich eine Zeitreise in die Vergangenheit ab...”²²

Und wenn er auch das behauptet, daß „die Soyferschen Werke in der *Zeit*, die seit ihrer Entstehung verflossen ist, nichts an Aktualität eingebüßt haben”,²³ so müssen wir wahrscheinlich nicht diese Aussage nach ihrem Wahrheitsgrund erforschen, sondern als Inszenesetzer an den Einbau von ungarischen Aktualitäten denken, also vor allen Dingen mit der Sammlung, Auswertung und Strukturierung *solcher* Angaben beginnen...

22 „Jura Soyfer valamennyi színműve leírható egyetlen központi cselekménysorral, az utazással; utazással az időben és az időtlenségben, a térben és tértélküliségben, a történelmi időben és a téridőben. A *Lechner Edi...* a múltba vezető időutazásról szól...” In: Jura Soyfer, *Drámák*. S. 201.

23 Jura Soyfer, *Drámák*. S. 203.

Bei der Behandlung von Zeitfragen sollte man noch erwähnen, daß die Struktur des Stückes *Der Lechner Edi*... „kreisförmig“ sei. Besser gesagt, es kehrt die Handlung am Ende zum Ausgangszustand zurück. Das Werk wird also von der Wiener Vorstadtumgebung wie vom Rahmen umfaßt. Kurz gesagt: die aktuelle Zeit des Erschaffens des Werkes, die auch den temporalen Horizont für die fiktionale Aktualität bildet, macht bei diesem Drama sowohl den expositionellen als auch den abschließenden Punkt des Inhaltes, wie auch den textuellen Korpus selbst, aus. Diese Tatsache wird aufgrund der Frage von Edi im zehnten und letzten Bild an Motor und Freund Pepi deutlich: „Kannst du uns wieder in die Gegenwart führen?“ Und natürlich auch aufgrund der Antwort von Pepi: „Zu Diensten. Mein Getriebe ist eh scho ganz marod vom ewigen Rückwärtsgang.“ Und dies wird darüber hinaus auch noch durch die Instruktion des Autors deutlich gemacht: „Während des [Schluss]liedes Umbau auf Bild 1. [...] Motor ab. Edi und Fritzli stehen wieder mit geschlossenen Augen am Geländer...“²⁴ Diese Instruktion läßt übrigens auch eine Interpretation des Werkes, damit dann die Auffassung der

24 *Auf uns kommt's an*. S. 134.

Bilder 2-8. oder selbst 9., zu, daß es sich bei diesen nur um die Vision oder Einbildung von Edi und seiner Freundin handelte. Die schon erwähnte Stromrechnung ist ebenfalls „für September sechsunddreißig“ ausgegeben, womit wiederum genau dasselbe Jahr genannt wird, in dem das Werk entstand und zur Erstaufführung kam. Die Gegenwart der genetischen oder historischen Realität kennzeichnet also selbst das innere Zeitmessen des Stückes. –

Wir könnten die literarische Analyse des Stückes weiterführen, es lohnt sich aber vielmehr, wenn man in dieser Hinsicht weiterhin eher nur einen einzigen Charakterzug hervorhebt, und zwar die sogenannte „Grobstruktur“. Die Abwechslung und damit die Reihenfolge der Bilder oder Szenen im Verlauf des Werkes. Damit erreichen wir auch unser eigentliches Ziel, nämlich die Richtung zu einem Aufführungsprojekt einzuschlagen. Wie gesagt, die Struktur, die lose Aneinanderreihung von Szenen oder Bildern, errinert den ungarischen Leser sozusagen „gespenstisch“ auf das dramatische Dichtung *Die Tragödie des Menschen* von Imre Madách. Dabei handelt es sich um ein selten vorkommendes Phänomen der ungarischen Kultur. Dem Werk von Madách wurde nämlich zuteil geworden, was die

Texte der ungarischen Literatur nicht oft erreichen: durch Übersetzungen ist es ein Teil der gemeinsamen europäischen Literatur geworden. Soviel behauptet zumindest ein ungarischer Zeitgenosse von Jura Soyfer genau in den 30er Jahren; der ebenfalls von den Nazis ermordete Schriftsteller und Literaturhistoriker Antal Szerb in seiner großangelegten essayistischen Vision über die ungarische Literatur.²⁵ Statt den großen Worten interessiert aber uns heutzutage die Struktur und die gedanklich-geschichtsphilosophische Perspektive der *Tragödie*, und dadurch der geistige Hintergrund, den das ungarische Werk aus dem XIX. Jahrhundert zu Rahmenvorstellungen einer ungarischen Inszenierung des Stückes *Der Lechner Edi*...bieten kann. Denn man kann diesem Soyferschen Werk auf einer ungarischen Bühne die wirkliche Bedeutung erst dann und dadurch bieten, wenn er während der Inszenierung und dann auch der Aufführung nicht vergißt, was ihm die schulhafte, aber sehr ernste und tiefe Lehre der *Tragödie* einbringt. Es wäre möglich, auch Reminiszenzen, Textstellen aus dem Madáchschen Werk in den Text der Aufführung einzubauen, vielleicht sogar an

25 Szerb Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó 3¹⁹⁷². 382.

die Umstrukturierung oder Erweiterung einiger Bilder denken. Madách verfolgt die menschliche Geschichte in der chronologischen Reihenfolge: einer ägyptischen Szene folgt eine altgriechische, darauf kommt das alte Rom usw. Der Auffassung Hegels folgend tauchen hier These, Antithese und Synthese der menschlichen Freiheit nacheinander auf, während in den späteren, auch historisch oder utopistisch angelegten Bildern schon um die gesunden Grenzen der Freiheitskonzeptionen innerhalb der geschichtsphilosophischen Auffassung geht. Adam, der Held der *Tragödie* könnte nun auf seiner, von Luzifer ermöglichten Reise an einem gewissen Punkt Lechner Edi treffen. Das Moment des Treffens kann nicht genau festgelegt werden, aber dafür wäre vielleicht das XVI. Jahrhundert, die Zeit von Galilei am geeignetsten, zu welcher Periode das Madáchsche Werk von seiner Seite die Figur Johannes Keplers in Prag, im Hofe von Kaiser Rudolf, anbieten kann. Der arbeitslose und sein Recht stilgemäß vielleicht in Gewerkschaften suchende Lechner Edi könnte zwar ein wahrer Yankee im Hofe des extravaganten Herrschers sein, aber auch an der philosophischen Strenge und Abstraktheit der *Tragödie* könnte diese echte Volksstückfigur mit seiner praktischen

Denkweise angenehm mildern. Und nach diesem Bild des Treffens, das der Inszenesetzer selbst erschaffen oder extra für diesen Zweck schreiben lassen sollte, würden natürlich alle beiden ihren eigenen Reiseweg in verschiedene Richtungen der Zeit wietermachen, es ist höchstens möglich, daß der in seine Gegenwart zurückkehrende Edi im Wien der 30er Jahre einen sehr weisen, aber auch desillusionierten Adam vorfinden würde, der teilweise mit ihm selbst identisch sein könnte...

Madách ist aber nicht der einzige Punkt in der ungarischen Literaturgeschichte, an den das Soyfersche Stück unbedingt angeknüpft werden soll, wenn man daran denkt, es auf einer ungarischen Bühne aufzuführen. Es gilt auch für *Lechner Edi*... die allgemeine Behauptung Tamás Lichtmanns, dass die dramatischen Werke Soyfers „über eine Menge von Charakterzügen verfügen, die ihre Verwandtschaft mit der ihnen zeitgenössischen ungarischen Literatur belegen. Das von ihm auf einem hohen Niveau kultivierte – traditionell verachtete – Genre ist ähnlich gestaltet, wie es die Tradition der politischen Kabarets in Ungarn diktierte (Endre Nagy, Frigyes Karinthy, Jenő Rejtő), was unzählige Möglichkeiten des Vergleichens er-

möglicht, verbunden mit der Freude des Erkennens vom Fremden und Eigenen.“²⁶

Das Fremde und das Eigene – in einem. Im Werk von Jura Soyfer. In Jura Soyfer selbst. Die in unserer Übersetzung ein bißchen anders geprägten Worte von Tamás Lichtmann weisen schon auf theoretisch modern fundierte Begriffe der von kulturellen Ansichten und Einstellungen beeinflussten Literaturinterpretation.

26 „Szövegeinek [...] számos olyan vonása van, melyek a korabeli magyar irodalommal rokonítják. Az általa magas irodalmi szinten művelt – hagyományosan megvetett – műfaj a magyar politikai kabaré legszebb hagyományaival (Nagy Endre, Karinthy Frigyes, Rejtő Jenő stb.) tart rokonságot, számtalan lehetőséget nyújtva az összehasonlításra, mely a magunkra és másokra ismerés örömét okozhatja.” In: Jura Soyfer, *Dramák*, 203.

1. / [József Grudl:] *Die Lyrik der Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert (als Vorstufe zu Lenaus Schafften)*. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1995. Hrsg. von Antal Mádl und Wolfgang Schmitt. Budapest-Bonn, Gesellschaft Ungarischer Germanisten / Deutscher Akademischer Austauschdienst. S. 209-219.
2. / [József Grudl:] *Die Wiener Sappho*. [Einführung in die Forschung über die Dichterin Gabriele von Baumberg.] In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1993. Hrsg. von Antal Mádl und Hans-Werner Gottschalk. Budapest-Bonn, Gesellschaft Ungarischer Germanisten / Deutscher Akademischer Austauschdienst. S. 139-152.

3. / [József Grudl:] „Höchster Geist“ und „schönste Seele“. *Das Dichterehepaar Baumberg-Batsányi und die Formen des Bonapartismus in der Habsburger Monarchie*. In: Schriftsteller zwischen (zwei) Sprachen und Kulturen. Internationales Symposium. Veszprém und Budapest 6.-8. November 1995. Hrsg. von Antal Mádl und Peter Motzan. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1999. S. 49-57.

4. / *Aktuelle Fragen der (internationalen) Lukács-Forschung. Stichwörter zu einigen Aspekten*. In: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr. 16 (August 2006), http://www.inst.at/trans/16Nr/04_3/zsavolyar6.htm

5. / *Der „Realismus“ im dramatischen Werk von Jura Soyfer* befindet sich in Vorbereitung in: *Die Lebendigkeit von Jura Soyfer*. Hrsg. von Herbert Arlt. Wien: INST 2008. S. 130-137.

6. / *Der Dramatiker Jura Soyfer und Ungarn* erscheint in diesem Buch das erste Mal.